РАССКАЗЫ *о трех* ИСКУССТВАХ

М. АНДРЕЕВА, А. АНТОНОВА,
О. ДМИТРИЕВА

РАССКАЗЫ *о трех* ИСКУССТВАХ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В книге рассказывается о трех видах изобразительного искусства — архитектуре, скульптуре и живописи. Очерки познакомят читателя с замечательными памятниками, дошедшими до нас из глубины веков, с творениями знаменитых зодчих и скульпторов нашей страны, с чудесами, которые создавали художники с помощью кистей и красок. Узнают читатели и о том, как художники и скульпторы Советской страны увековечили на холсте, в камне и металле людей и события нашей эпохи, как искусство наших дней, правдивое и жизнерадостное, зовет нас к светлому будущему.

Для среднего школьного возраста.

- М. АНДРЕЕВА, Л. АНТОНОВА, О. ДМИТРИЕВА
-
- I. Давным-давно
- II. Жемчужины Возрождения
- III. Северная Пальмира
- IV. Кисти и краски
- V. Искусство революции
- VI. Памятники грозных лет
- VII. Новая жизнь
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19

- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24

М. АНДРЕЕВА, Л. АНТОНОВА, О. ДМИТРИЕВА
Рассказы о трех искусствах

очерки

Издание второе, дополненное

ЛЕНИНГРАД
ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
1975

Оформление Г. Фильчакова
Литературная обработка Е. Озерецкой

Андреева М.В. Рассказы о трех искусствах : очерки / М.В. Андреева, Л.В. Антонова, О.Б. Дмитриева; лит. обработка Е. Озерецкой. Изд. 2-е, доп. Л.: Дет. лит., 1975. 223 с. : ил.

В книге рассказывается о трех видах изобразительного искусства — архитектуре, скульптуре и живописи. Очерки познакомят читателя с замечательными памятниками, дошедшими до нас из глубины веков, с творениями знаменитых зодчих и скульпторов нашей страны, с чудесами, которые создавали художники с помощью кистей и красок. Узнают читатели и о том, как художники и скульпторы Советской страны увековечили на холсте, в камне и металле людей и события нашей эпохи, как искусство наших дней, правдивое и жизнерадостное, зовет нас к светлому будущему.

***

Яркий солнечный день. Лучи полуденного солнца заливают мраморную галерею и зажигают пламенем алый плащ, наброшенный на сверкающий панцирь императора. К подножию трона склонились три женщины. Одна из них, одетая в затканный золотом наряд, складки которого расстилаются по мраморному полу, держит в руке пучок кистей и дощечку с мазками

разноцветных красок. Вторая женщина опускает к ногам императора мраморную маску. Третья принесла угольник.

Позади женщин, тяжело опираясь на палку, медленно приближается к трону дряхлый старик. Он очень стар. Его потухшие глаза не боятся палящих лучей итальянского солнца. А солнце не может согреть ослабевшее тело, закутанное в длинный, темный плащ.

Пришедшие молчат. За них будет говорить тот пожилой римлянин с гордым лицом, который стоит справа от Августа и широким движением руки представляет императору всю группу. Это — Меценат. Он любит и ценит искусство. В его богатом доме собираются все знаменитые художники и поэты. Их немало было в Риме в те далекие годы I века, годы блистательного расцвета культуры и искусства...

Все это изображено на картине итальянского художника XVIII века Джованни Баттиста Тьеполо. Он дал ей длинное название: «Меценат представляет императору Августу свободные искусства».

Август и Меценат — исторические лица. Именем Мецената еще и сейчас называют в капиталистических странах богатых людей, которые покровительствуют и помогают деньгами художникам, поэтам и актерам. Но остальные персонажи картины — это не люди, а символы.

Слепой старик — древнегреческий поэт Гомер, из песен которого сложились поэмы «Илиада» и «Одиссея». По замыслу Тьеполо он олицетворяет поэзию.

ТЬЕПОЛО. Меценат представляет императору Августу свободные искусства

Дощечка с разноцветными мазками красок в руках первой женщины называется палитрой. Много веков прошло со времен Римской империи. Сотни тысяч картин были написаны художниками. Но и поныне испещренная яркими пятнами палитра остается неизменным спутником каждого, кто пишет красками.

Женщина с палитрой и кистями — символ живописи. Мраморную маску императору подносит Скульптура — искусство ваяния, а угольник в руке третьей женщины говорит о строительном искусстве.

Так, в облике трех богинь, представил Тьеполо воплощения трех различных изобразительных искусств. А то, что ими создается, служит фоном картины. Мраморные арки поддерживаются колоннами, верхушки которых, называемые капителями, кажутся сделанными из пышных пучков листьев. Сквозь пролеты арок видны зелень парка, небольшой нарядный дворец и сверкающая на солнце водная гладь.

Величавые и нарядные, сурово простые и причудливо пышные здания создавались мастерами архитектуры — архитекторами или зодчими. Вид зданий менялся, как менялись, вместе с эпохой, вкусы и потребности людей. В разные времена возводились

разные постройки. Крепости, дворцы и храмы сменялись театрами, музеями или просто жилыми домами. Но все, что выстроено за тысячелетия человеческой истории, символически воплощается в фигуре женщины, которая держит в руке скромный маленький угольник — необходимую принадлежность строителя.

А для украшения храмов, дворцов и парков, для городских площадей создавались в разные времена и у разных народов статуи. Эти произведения второй богини — Скульптуры — изображены и на картине. По одну сторону императорского трона высится строгая воительница Афина в шлеме и с копьем. С другой стороны в свободной, непринужденной позе стоит стройный юноша. В руке у него кифара — струнный инструмент Древней Греции. Эта статуя изображает бога искусств — Аполлона.

Произведением же третьей богини — Живописи — является вся картина Тьеполо в целом. Так художник при помощи красок, кистей и куска грубого полотна творит великое чудо. Он может создать и хмурый осенний день, и яркие солнечные лучи. Одни фигуры он озаряет золотистым светом, другие погружает в тень. Переливами светлых и темных тонов художник словно лепит предметы. Они становятся выпуклыми, объемными. Кажется, что они выступают из плоской поверхности полотна. Неисчерпаемое богатство красок, их яркая праздничность, воплощенная в белом мраморе колонн и ступеней, в красном плаще полководца, в золотых узорах на одежде женщины, создают то, что называется «колоритом» — сочетанием цветов. Для каждого художника, для каждой картины характерен свой, особый колорит.

В разные века, у разных народов различным было искусство живописи, почти такое же древнее, как само человечество. Менялись темы картин и приемы художников, материал, на котором писали, и даже состав красок.

Представления людей о прекрасном изменялись вместе с ходом истории.

I. Давным-давно

Почти сто лет тому назад жила в Испании маленькая девочка. Как все девочки, она любила гулять с отцом. И, конечно, когда она узнала, что отец собирается пойти посмотреть пещеру, ей захотелось, чтобы он взял ее с собой.

Пещеру случайно обнаружил охотник. Преследуя зверя, он заметил, что под грудой камней было, видимо, какое-то отверстие. Когда произошел обвал? Что скрывалось под камнями? Никто не знал. Столетия или тысячелетия пролетели над молчаливыми хранителями тайны?..

Отец девочки, которого звали Марселино де Саутуола, был археологом, и ему, естественно, хотелось узнать об этом еще больше, чем всем остальным. Он решил проникнуть в пещеру. А девочка решила его сопровождать. И так как оба решения были приняты твердо, то, после долгих споров, они отправились вдвоем.

Глубоко-глубоко внутрь горы вдавался таинственный подземный замок. Каменные коридоры сменялись залами. Было немного жутко в этих пустых, никому не известных местах. Археолог зажег свечу и полез в один из темных закоулков пещеры. Девочку он с собой не взял, и это ее не огорчило: закоулок выглядел довольно страшным, потому что в нем совсем ничего не было видно. Она осталась в зале, где тоже не слишком-то приятно чувствовала себя в одиночестве. Но страха никак нельзя было показывать: отец назвал бы ее трусихой, а главное, не взял бы ее с собой в следующий раз. Чтобы отвлечься, она занялась осмотром пещеры и подняла глаза к потолку.

Гулко прокатился в подземных коридорах ее отчаянный крик. Испуганный отец выбежал из своего закоулка и бросился к девочке.

— Что с тобой? Что случилось?

— Зверь, зверь! — кричала девочка.

— Где зверь? Какой?

— Там! — показала она на потолок.

Изображение громадного животного, покрытое отложениями извести, тускло светилось в полумраке пещеры. Длинная шерсть свисала с его груди и хвоста. Это был зубр. А вокруг него еще другие зубры, быки, кабаны, козлы стояли и лежали в самых различных позах...

Так впервые, совершенно случайно, была открыта живопись древнекаменного века.

Стадо бизонов в пещере Альтамира. Испания.

В КАМЕННЫХ ПЕЩЕРАХ

Много тысячелетий тому назад, когда первобытные люди жили в пещерах, они занимались охотой на диких зверей и сбором съедобных растений. Часами сидел в засаде или около ямы-ловушки первобытный охотник, подкарауливая животное и попутно наблюдая за ним. Он очень хорошо изучил вид и повадки всех зверей, с которыми ему приходилось встречаться.

Когда мы смотрим на эти немые следы бесконечно далекого прошлого, нас невольно поражает умение художника правдиво изобразить главное, существенное в облике животного. Наложением более светлых и темных красок переданы округлые формы туловища. Отдельные штрихи подчеркивают длинную, свисающую шерсть. А ведь в распоряжении художника были всего две краски: красно-коричневая и черная — охра и марганец, минералы, добытые в земле...

Как-то даже не верится, что эти рисунки сделаны тогда, когда в руках у человека были лишь простые каменные орудия и он совсем недавно научился добывать огонь...

Охота на оленей. Наскальная живопись. Испания.

КОСТЯНЫЕ ПТИЧКИ

Тридцать тысяч лет тому назад в Сибири, недалеко от того места, где сейчас стоит большой город Иркутск, находилась стоянка древних охотников. Здесь не было пещер, и люди строили свои жилища из тяжелых каменных плит. Они жарили на кострах

мясо убитых животных, а шкуры скоблили, чтобы сделать теплую одежду или подстилку, заменявшую постель.

Сколько лет они провели здесь? Что случилось с ними: ушли ли они на другое место, погибли ли в результате нападения? Кто знает... Это было так давно!

Но когда археологи раскопали эту древнюю стоянку, они нашли множество интересных вещей.

Среди остатков жилищ, груды костей животных и разнообразных орудий из камня, кости и рога лежали маленькие костяные фигурки птичек с длинными шеями и распластанными крылышками. Даже сейчас видно, что это утки или гуси и что они летят.

Сибирские охотники каменного века поняли, что можно изобразить зверя или птицу не только красками на плоскости, как это делал испанский охотник. Им захотелось сделать такие изображения, которые можно ощупать, осмотреть с разных сторон, то есть создать фигуру, имеющую объем.

Тридцать тысяч лет пролежали в земле костяные птички. Возьмите в руки одну из них. Может быть, вы сумеете сделать птичку лучше. Но, наверное, сердце древнего скульптора переполнялось торжеством и гордостью, когда он смотрел на это созданное им подобие живого существа.

Так в каменном веке родились и живопись и скульптура.

ГОЛОВА ЛОСИХИ

Есть в Свердловской области большое торфяное болото. Когда-то оно было озером и на его берегу жили люди.

Археологи раскопали одно из таких древних поселений, относящееся к III—II тысячелетию до нашей эры.

В слое торфа среди других предметов они нашли вырезанную из рога голову лосихи.

Лосиха внимательно и настороженно всматривается в какую-то неведомую опасность, ее ноздри раздуваются от легкого дыхания.

Трудно поверить, что человек, создавший эту замечательную скульптуру, пользовался только острым каменным орудием. Не знаешь, чему больше удивляться: терпению и трудолюбию нашего далекого предка или его наблюдательности — ведь именно такой он много раз видел лосиху сквозь узоры веток, притаившись в засаде и подстерегая чуткого зверя.

Первобытные люди умели изображать зверей и птиц. Но вот

человек у них не получался. Такая задача была им еще не по плечу.

Когда они пытались изваять человеческую фигуру, она выходила или совсем плоской, или, наоборот, неуклюжим обрубком, лишь отдаленно напоминающим человека.

Все было еще впереди...

Голова лосихи из Шигирского торфяника. Западная Сибирь.

ГОРОД МЕРТВЫХ

Раскаленное небо над жгучим песком. Горячий ветер, не знающий, что такое прохлада.

Ничто не нарушает тишины. Никто не проходит по улицам. Молчат каменные громады жилищ странной, непривычной формы. Они сильно расширяются книзу, на плоских крышах — отверстия вертикальных ходов, ведущих вглубь. В этих жилищах спят мертвым сном вельможи Древнего Египта. Они спят давно — около пяти тысяч лет. Сбоку в гробницу есть еще один вход. Он ведет в небольшую комнату. Через него приходили когда-то родственники умершего. Они ставили здесь сосуды с освежающими напитками, складывали принесенные с собой цветы, хлеб, мясо и фрукты. Они верили, что безмолвный обитатель гробницы продолжает жить особой, загробной жизнью, что там, как и здесь, ему нужны еда и питье, одежды и украшения. И они исполняли свой долг, чтобы умершие ни в чем не могли упрекнуть своих близких.

Потом они уходили.

Город мертвых снова погружался в неподвижную раскаленную тишину.

Пролетели тысячелетия. На древней египетской земле

возникали и исчезали государства. Гремели войны, лилась кровь, разрушались и снова строились дома. Но молчаливые гробницы стояли, как прежде, в стороне от людей и жизни. Никто уже не приходил навещать их обитателей, никто не знал и не помнил, что скрывают толстые каменные стены.

Забвение, пыль и песок похоронили уже давно ушедшее прошлое. Оно стало глубокой историей...

Город мертвых. Долина царей.

Пирамида Хеопса в Гизе.

НАВАЖДЕНИЕ

Внезапно в вековой мрак гробницы ворвался яркий солнечный свет, и вместе с ним вошли люди. Вошли... и в ужасе замерли на пороге. Из глубины помещения сверкнули две пары блестящих глаз...

На каменных тронах с высокими спинками неподвижно и прямо сидели два человека. Бронзово-загорелое мускулистое тело мужчины было прикрыто короткой белой одеждой, напоминающей передник. Правую руку он прижимал к груди, левая лежала на коленях.

Узкое белое платье тесно облегало женщину. Синие, голубые, красные бусы пестрели на ее шее. Пышные черные волосы были перехвачены надо лбом широкой цветной повязкой. Словно вышедшие из тьмы тысячелетий, они смотрели широко раскрытыми, светящимися глазами на обезумевших от ужаса людей...

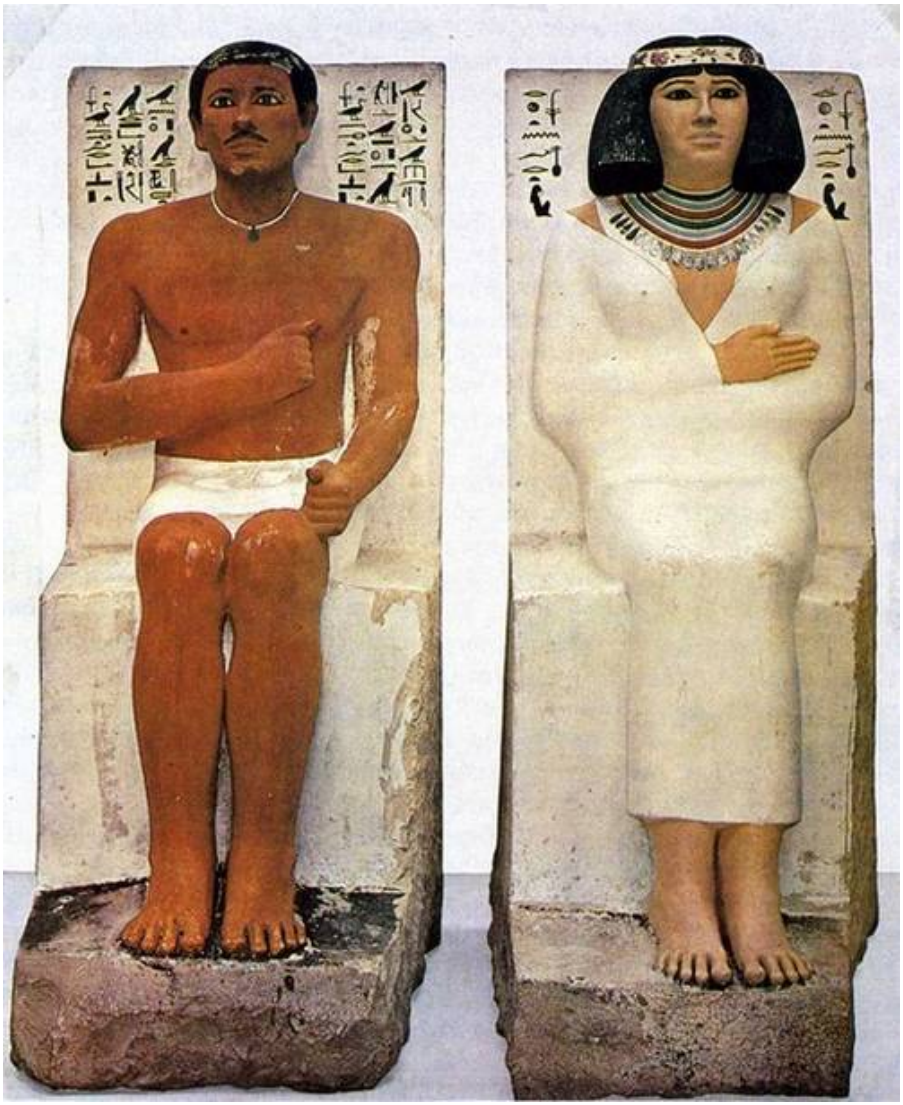
Миг — и судорожно сжатые руки уже занесли кирки для удара, чтобы уничтожить страшное наваждение. Рабочие-арабы — раскопщики французского ученого Мариэтта — не изучали древней истории. Для них странная чета была несомненным порождением шайтана.

С большим трудом Мариэтту удалось успокоить рабочих и спасти прекрасные творения древнего мастера.

Исследованием города мертвых археологи занялись более ста лет назад. Зная верования древних египтян, они искали в гробницах все то, что окружало умерших при жизни, — одежду, украшения, предметы обихода. Найти эти вещи, изучить их, поместить в музеи — значило узнать много интересного и важного о жизни давно ушедшего народа, о его культуре и искусстве.

В музее города Каира хранится много находок, сделанных при раскопках. А начало этому музею положил французский ученый Мариэтт, приехавший в Египет в 1849 году и сделавший замечательные открытия в городе мертвых.

Мариэтт обратил внимание на то, что задняя стена комнаты в гробнице заложена каменной плитой в форме двери. Когда рабочие разламывали эти «ложные двери», за ними иногда обнаруживался совсем маленький, тесный тайник. Чаще всего он оказывался пустым: грабители богатых гробниц проникали в него еще в древности. Но однажды произошло то, что так испугало рабочих Мариэтта. Мертвые глаза древнеегипетских вельмож блеснули в лучах солнца, впущенного в гробницу людьми.



Рахотеп и Неферт.

ВЕЧНАЯ ЖИЗНЬ ДВОЙНИКОВ

Почти за тридцать веков до нашей эры умерли царевич Рахотеп и его жена Неферт.

Длинная процессия родственников и друзей шла за жрецами и плакальщиками к месту последнего успокоения супругов — вновь выстроенной гробнице в городе мертвых. Сюда вернутся потом двойники умерших — Ка, чтобы, вселившись в тела и оживив их, жить вечной жизнью.

Так верили древние египтяне. Они стремились найти способ сохранить тело умершего, пропитывая его разными веществами, предохраняющими от тления. Ведь если тело истлеет, Ка не найдет себе пристанища. Однако все способы были тогда еще ненадежными, тело сохранялось недолго.

Прочным и вечным жилищем двойника могла служить статуя, поставленная в темный, скрытый от всех тайник.

Но для того чтобы Ка не ошибся, чтобы он узнал свое жилище, статуя должна была быть точным портретом умершего.

Те, кто встречал их когда-то во дворце фараона, вероятно, сразу узнали бы гордого царевича Рахотепа и его красавицу жену Неферт. Она сидела в своей гробнице совсем такая же, какой была при жизни, — надменная и нарядная, украшенная драгоценными ожерельями и надушенная благовонными маслами.

Чтобы достичь такого полного сходства, чтобы сделать эти портретные статуи, предназначенные для вечной жизни, настоящим подобием людей, древнеегипетский скульптор не упустил ни одной детали.

Изваяв фигуры из камня известняка, он раскрасил тело мужчины в цвет темного загара, а женщины — в более светлый, желтоватый тон. Он тщательно передал красками надетые на них украшения и для оживления лиц вставил глаза: белок он сделал из непрозрачного белого камня — алебастра, а зрачок — из горного хрусталя.

Вот уже около ста лет царевич Рахотеп и его супруга сидят не в тесном тайнике гробницы, а в светлом зале Каирского музея. Все так же удивительно свежи краски на статуях, и странную, неестественную жизнь придают лицам сверкающие глаза. Фигуры застыли в своих торжественных позах на века и тысячелетия.

СКОРБНЫЙ ПУТЬ

Окончилась битва. Мертвые остались на опустевшем поле. Живые уходили. Может быть, для них было бы лучше лежать рядом с погибшими, потому что смерть была легче, чем ожидавшая их судьба...

Великий фараон возвращался из похода. Измученные, связанные друг с другом, тянулись за победоносным войском десятки тысяч пленников. Казалось, эта бесконечная вереница не кончится никогда.

Могучему Египту было нужно много рабочих рук, чтобы рыть

каналы, качать в палящий зной воду на поля и добывать камень в каменоломнях. Возить на себе огромные глыбы к месту постройки храмов и высекать в скалах гробницы фараонов тоже будут пленники.

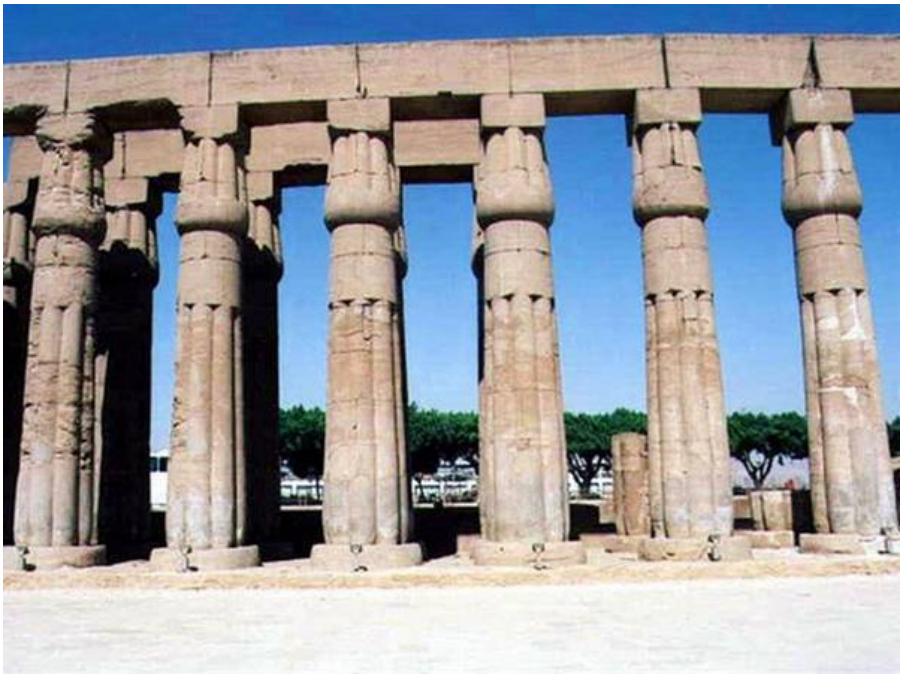
По дорогам Египта мчались колесницы, по Нилу плыли барки. Все они были нагружены трофеями. Тускло поблескивали слитки золота и серебра. Синими, зелеными, красными оттенками отливали огромные куски самоцветного камня. Барки оседали под тяжестью могучих стволов прочного строительного дерева. Драгоценные смолы источали аромат. В клетках кричали и метались редкие птицы и звери.

Жрецов верховного покровителя Египта, бога Солнца Амона, ожидали богатые дары.

Давно, еще при деде нынешнего фараона, начали строить на берегу Нила грандиозный храм этого бога. Никто и никогда не возводил раньше таких высоких зал, огромных дворов, мощных башен и гигантских статуй. Чтобы поддерживать тяжелые каменные балки потолков, нужны были целые ряды могучих колонн. Древний Египет — родина колоннады.

Для этого храма и предназначались новые, драгоценные материалы, которые везли на колесницах и барках.

Колоннада храма Амона в Луксоре.



Колонны храма в Луксоре.

ПАЛЬМЫ И ПАПИРУСЫ

Медленно и величаво катились воды Нила. Замер шум дня, спал томительный зной. Разбросанные по темному небу звезды причудливо мерцали, отражаясь в водах священной реки. Зодчий шел по берегу. Он очень устал. Дневные впечатления теснились в его памяти. Снова и снова он мысленно проходил по залам недостроенного храма, между рядами каменных стволов, слышал грохот тяжелых камней и многоголосый людской шум.

Здесь было пустынно и тихо. Под звездным небом покачивались пышные верхушки пальм. У самой воды шелестели густые заросли тростника — папирусы. На некоторых стеблях распускались цветы, другие были еще покрыты бутонами.

Зодчий долго всматривался при лунном свете в знакомые очертания растений. В его сознании рождались еще неясные замыслы. Каменные подпоры храма принимали форму пальм. Их пышные вершины, окаменев, несли на себе балки. А двор храма обступали связанные в пучки стебли папирусов, покрытые цветами и бутонами, только выросшие до сказочно огромных размеров...

КАМЕННАЯ ЛЕТОПИСЬ

Храм строился много лет. Зодчий умер, и его место занял другой. Десятки тысяч рабов погибали на изнурительных работах. Их никто не считал. На место умерших пригоняли новых, и храм все строился и рос, утверждая несравненное могущество фараона и всесильных богов.

Человек казался в храме совсем маленьким. У входа его встречали фантастически огромные, достигавшие свыше двадцати метров статуи фараона. Застыв в своем каменном спокойствии, они взирали с недосягаемой высоты на людей, которые шевелились у их ног, подобно жалким букашкам. Позади статуй вздымались широкие башни — пилоны, сверху донизу покрытые рельефами. Высеченные в камне, а затем раскрашенные яркими красками, очертания всех фигур слегка возвышались над фоном. Такое изображение называется рельефом. В центре высилось колоссальное изображение фараона. Бешено скачущие кони несли его колесницу. Он целился из лука в убегающих врагов. Их крошечные фигурки казались жалкими карликами перед гигантом-победителем.

В ослепительных солнечных лучах сверкали краски бронзово-загорелого тела фараона, белоснежной одежды, разноцветных ожерелий, браслетов и голубого металла оружия. Целая летопись походов и побед смотрела со стен.

Все три искусства — архитектура, скульптура, живопись — объединялись, чтобы потрясти воображение каждого, кто вступал в ворота храма. За воротами находился громадный двор. Словно в зарослях папирусов на берегу Нила, его обступали связанные пучками стебли с цветами и нераскрывшимися бутонами.

Действительно ли один из строителей храма решил использовать для колонн формы растений, увиденные в природе? А может быть, последовательная мысль поколений мастеров превратила опорный столб в пальму, стебель лотоса или пучок папируса? Кто знает... но хрупкие стебли и нежные тонкие лепестки цветов, превратившись в камень, увеличились в тысячи раз. И человеку, стоявшему рядом с этими чудовищными растениями, казалось, что сам он стал снова маленьким, как в сказке.

А между колоннами снова встречали пришедшего огромные статуи фараона. Одинаковые, они обступали человека со всех сторон, словно без конца повторяя ему: «Фараон могуч, он живой бог на земле, никто не может противиться его власти».

В главном зале храма, слабо освещенном расположенными под самым потолком окнами, выступали из мрака больше сотни

колонн, целый лес колонн, со стволами такой толщины, что пять человек с трудом могли охватить каждый из них. И на раскрашенных рельефах, покрывавших колонны и стены, снова и снова повторялись сцены битв, побед, фигуры фараонов и рабов.

На одном из рельефов фараон приводит пленников и подносит трофеи какому-то другому царю, фигура которого так же велика, как его собственная. Только на короне сияет большой диск, а в руках — что-то вроде креста с рукояткой в виде петли. Это и есть тот, в честь кого построен храм, — бог Солнца Амон Ра. В руках он держит знак жизни, а диск на его короне изображает Солнце.

В самой глубине храма, позади колонного зала, хранится статуя бога. Она стоит в скрытом от всех святилище, в священной ладье, в которой, как считали египтяне, Солнце совершает свой путь по небу. Только в редких случаях, во время больших праздников, жрецы выносят ладью к народу. Но и тогда Амона не могут увидеть глаза непосвященных— ладья скрывает его от их взглядов. А в остальное время жрецы прячут бога в громадном, мрачном, таинственном и недоступном храме...

Фараон Рамзес II поражает врагов. Рельеф.

КРЫЛАТАЯ ПОБЕДА

Кануло в вечность могущество фараонов. Только памятники

их былой славы — огромные сооружения египетских зодчих — по-прежнему гордо высились на берегах священной реки. А по другую сторону Средиземного моря уже расцветало новое, молодое искусство.

Сядем в устье Нила на древнеегипетский корабль, похожий на большую лодку, и под равномерный плеск весел поплывем по голубым волнам на север — к берегам Эллады.

Среди бесчисленных островов, густо рассыпанных по Эгейскому морю, есть небольшой остров Делос. Предание называет его родиной Аполлона и Артемиды. Почитатели бога и его сестры часто посещали остров. Над жертвенниками струился дымок благовонных курений, лилась кровь жертвенных животных, в тени платановых и оливковых деревьев отдыхали сотни усталых паломников.

Прошло больше двух тысяч лет. Разрушились алтари и храмы, давно умерли почитатели древних богов. Археологи упорно копали землю в священном для древних греков месте. Они искали остатки давно отшумевшей жизни.

Во второй половине прошлого века их трудолюбие было вознаграждено, хотя найденная ими статуя женщины сильно пострадала от времени.

Ее лицо было повреждено. Отсутствовали ступни ног и нижний край одежды. Правая рука была обломана до самого плеча, а от левой сохранилась только кисть.

Удивительным казался поворот фигуры: вся верхняя часть тела была обращена в одну сторону, а ноги круто повернуты в другую. Сильно согнутая в колене правая нога словно делала большой шаг или даже прыжок. Складки одежды, хотя и обломанные внизу, несомненно спускались ниже ступней женщины — как будто вся фигура парила в воздухе.

Правильные крутые завитки, похожие на волны, падали на лоб из-под плотно облегавшей голову повязки. Слегка приподнятые уголки губ таили чуть заметную улыбку.

Здесь же, неподалеку, нашли отдельные обломки статуи и часть колонны, на которой высоко вознесенная фигура женщины вырисовывалась на фоне неба. Это был памятник летящей богини Ники,[1] воздвигнутый в честь победы в VI веке до нашей эры.

Именно в VI веке древние греки изображали волосы в виде параллельных, симметрично расходящихся волн, а приподнятыми уголками губ стремились передать радостную улыбку. И хотя греческим скульпторам того времени еще многое не удавалось, они уже ставили перед собой очень смелые задачи. Автор Ники, стоящей на высокой колонне, сделал ее так, чтобы ступни ног совсем не касались опоры. Он только складками длинной одежды

соединил фигуру с пьедесталом. Желая показать стремительность полета, скульптор придал ногам богини странное положение, напоминающее не то движение человека, который опускается на колени, не то прыжок, а вернее, и то и другое вместе.

Для глаз современного человека эта удивительная статуя кажется наивной, хотя и скульптору нашего времени нелегко изобразить фигуру летящей. Но искусство греков VI века еще не знало ничего подобного. И когда они смотрели на высоко поднятую крылатую фигуру, им представлялось, что богиня победы несется над головами людей в стремительном полете...

Статуя летящей Ники.

Прошло еще сто лет. Много событий видели за эти годы голубые небеса Эллады. Отшумели кровопролитные войны с полчищами персов. Маленькие греческие города-государства, занимавшие иногда всего лишь небольшой островок, объединились в могущественный Морской союз, во главе которого стоял самый сильный, самый богатый и самый прекрасный в Греции город — Афины.

Путешественники, плывущие в Афины, еще издалека видели золотую точку, горящую в ослепительно синем небе. Это позолоченный наконечник копья гигантской статуи богини Афины Воительницы, высоко вознесенной над городом.

В героической борьбе с войсками персидского царя греки отстояли свою родину и восстановили лежавшие в развалинах города. А в память былого и в благодарность покровительнице Афин — богине Афине — поручили знаменитому скульптору Фидию воздвигнуть на самом высоком месте статую богини.

Холм, на котором стоит статуя, называется Акрополем. Здесь с почти сказочной быстротой после победы над персами были созданы постройки, которые один древний писатель называет «исключительными по своему величию и несравненными по красоте и прелести очертаний». Стены Акрополя круты и обрывисты. Широкая зигзагообразная дорога вела от подножия холма к единственному входу — пропилеям — между двумя симметричными крыльями стройных колоннад. Но, прежде чем войти в эти величественные мраморные ворота, каждый путник невольно оборачивался направо.

Там, на высоком пьедестале древнего бастиона, некогда охранявшего вход в Акрополь, высится храм бескрылой богини победы Ники. Легкий, воздушный, необычайно прекрасный, он выделяется своей белизной на синем фоне неба. Благодаря тому, что искусный зодчий поставил его наискось по направлению к дороге, он виден и спереди и сбоку. А оттого, что каменное подножие чудесного мраморного храмика достигает высоты девяти метров, он не кажется маленьким. Внутри стояла статуя Победы. Афиняне изобразили ее бескрылой, чтобы она не покинула город, одержавший неслыханную победу над персами. Лишенная крыльев, богиня не могла больше летать и должна была навсегда остаться в Афинах, отныне непобедимых.

Сразу же за пропилеями гордо высилась та самая Афина Воительница, копье которой приветствовало путника издалека и служило маяком для мореплавателей.

Надпись на каменном пьедестале гласила: «Афиняне

посвятили от победы над персами».

Это означало, что статуя была отлита из бронзового оружия, отнятого у персов в результате побед, одержанных в греко-персидских войнах.

Но никто не смог бы долго задержаться, чтобы рассмотреть всю вереницу статуй, обступающих путника с обеих сторон. Не смог бы потому, что каждого неотразимо влечет стоящее в глубине площади чудо — самое прекрасное создание греческой архитектуры, храм Афины Девы, Парфенон.

Он стоит не в центре площади, а несколько сбоку, так, что можно сразу охватить взглядом и передний и боковой фасады, понять красоту храма в целом.

Со всех четырех сторон его окружают стройные колоннады. Между беломраморными стволами видны просветы голубого неба. Весь пронизанный светом, он кажется воздушным и легким. На белых колоннах нет ярких рисунков, как в египетском храме. Только продольные желобки (каннелюры) покрывают их сверху донизу и заставляют казаться выше, стройнее.

Тому, кто видел в Египте храм Амона Ра, греческий Парфенон может показаться маленьким. Ведь его длина всего семьдесят метров, а ширина немногим больше тридцати. И колонн здесь не сотни, а только по восемь спереди и сзади и по семнадцати по боковым сторонам, и высотой они почти вдвое ниже тех, которые создал египетский зодчий.

Но красота и величие в архитектуре совсем не обязательно связаны с гигантскими размерами.

Строители Парфенона, Иктип и Калликрат, продумав каждую мельчайшую деталь, создали здание, поражающее своей удивительной соразмерностью, предельной простотой и чистотой всех линий.

Своей стройностью и легкостью колонны обязаны тому, что они чуть-чуть сужаются кверху. В средней части ствола, совсем незаметно для глаза, они утолщаются и кажутся от этого упругими, прочнее выдерживающими тяжесть каменных балок.

Пройдут века.

Многое изменится в мире.

Но и тысячи лет спустя будут учиться у древних греков архитекторы всех времен и народов. И на улицах любого города можно будет увидеть стройные силуэты греческих колонн.

Ни одна из статуй на площади Акрополя не подавляет своими размерами. Даже гигантская бронзовая Афина намного меньше тех изображений фараонов, которые поражают входящего в храм Амона Ра. Она выделяется не размерами, а тем, что стоит на самой высокой точке холма, вонзая свое длинное копье в

голубизну неба.

ИКТИП И КАЛЛИКРАТ. Парфенон.

БОГИ И ЛЮДИ

Здесь, как и в Египте, объединяются все три искусства, но совсем по-иному.

На фронтонах[2] Парфенона собрались боги Греции: громовержец Зевс, могучий властитель морей Посейдон, мудрая воительница Афина, крылатая Ника. А на мраморных плитах фриза[3] совершают свои подвиги герои греческих мифов.

Фигуры скульптурного греческого рельефа не плоские, как в Египте. У них есть объем и форма человеческого тела. От статуй они отличаются только тем, что обработаны не со всех сторон, а как бы сливаются с фоном, образуемым плоской поверхностью камня.

Легкая расцветка оживляет мрамор Парфенона. Красный фон подчеркивает белизну фигур, четко выделяются синевой узкие вертикальные выступы, отделяющие одну плиту фриза от другой, ярко сияет позолота.

А позади колонн, на мраморной ленте, опоясывающей все четыре фасада самого здания, изображена праздничная процессия. Здесь почти нет богов. Сами люди, запечатленные навеки в камне, движутся по двум длинным сторонам здания. Они соединяются на восточном фасаде, где происходит торжественная церемония вручения жрецу одеяния, сотканного афинскими девушками для богини. Каждая фигура характерна

своей неповторимой красотой. А все в целом точно отражает подлинную жизнь и обычаи древнего города.

Действительно, раз в четыре года в один из жарких дней середины лета в Афинах происходило всенародное празднество. Оно носило название Великих Панафиней. В нем принимали участие не только все граждане Афинского государства, но и множество гостей.

В длинных белых одеждах шли жрецы и должностные лица, глашатаи громко славили богиню, музыканты наполняли радостными звуками еще прохладный утренний воздух. Всадники с трудом сдерживали горячих коней. По зигзагообразной панафинейской дороге, вытоптанной тысячами людей, поднимались на высокий холм Акрополя жертвенные животные, предназначенные для заклания.

Легкий ветерок развевал яркую ткань желто-фиолетового одеяния, которое несли в дар богине Афине знатные девушки города. Целый год они ткали и вышивали его. Другие девушки высоко поднимали над головой священные сосуды для жертвоприношений. Но в процессии нет ни одного из тех, чьи руки высекали и обтесывали мраморные плиты. Нет тех, кто, выполняя всю тяжелую физическую работу, дал возможность свободным греческим гражданам посвятить себя умственному труду, науке, поэзии, создавать прекрасные произведения искусства. В процессии нет рабов. Их и не может быть здесь. Раб — не человек. Его удел — изнемогать от непосильной работы, не иметь никаких прав, терпеть побои и издевательства, никогда не есть досыта. У него нет даже имени. Владелец дает ему кличку, как собаке.

Шествие медленно огибает Парфенон. Вход в храм сделан не со стороны пропилей, а с другой, словно для того, чтобы каждый, желающий войти, сначала обошел, осмотрел и оценил красоту всех частей прекрасного здания.

Двери Парфенона широко распахнуты. Яркий солнечный свет льется в высокий зал с двумя рядами простых и строгих мраморных колонн. В глубине, окруженная с трех сторон двухъярусными колоннадами, горделиво высится знаменитая статуя девы Афины, созданная прославленным Фидием. Ее одежда, шлем и щит сделаны из чистого сверкающего золота, а лицо и руки сияют белизной слоновой кости. Спокойная и величавая, она незыблемо стоит на страже своего города и своего народа.

ФИДИЙ. Восточный фриз Парфенона.

ФИДИЙ. Афина.

ЖИВЫЕ ОПОРЫ

На той же площади, только левее и дальше вглубь, стоит

совсем небольшой храм. Его южную часть украшают коры, что по-гречески значит «девушки».

Кажется, что мраморные коры в длинных одеждах, складки которых падают до самой земли, легко и спокойно держат на головах всю тяжесть крыши. Как будто они медленно несут храм навстречу путнику, идущему от пропилей. Этот храм называется Эрехтейоном. Его строителю пришла своеобразная мысль поставить вместо подпор шесть женских фигур.

Идея древнего зодчего и до сих пор вдохновляет архитекторов. Если вы пройдетесь по городу, в котором живете теперь, спустя более 2000 лет, вы, наверное, найдете среди зданий такие, где кора, или, иначе, кариатида, играет роль подпоры. Иногда вместо девушек стоят мужчины. Их называют атлантами, по имени героя греческого мифа, который держал на своих плечах небесный свод. Колоннада — главная, важнейшая часть греческого храма. Не все колонны одинаковы. С древнейших времен выработали для них греческие архитекторы различные пропорции и формы.

Дорическая колонна напоминает ствол дерева. Как дерево, она кажется растущей прямо из земли, выглядит мощной, немного тяжелой и слегка приземистой. Ионическая, поставленная на базу, производит впечатление более высокой и легкой. Разную форму имеют и их капители[4]. Плоская каменная подушка дорической колонны поддерживает квадратную плиту, а у ионической та же подушка, как будто сделавшись мягкой, загибается на концах, образуя два крутых красивых завитка. Ионические колонны тоньше, стройнее и выше дорических.

О происхождении коринфской колонны рассказывает легенда.

...В городе Коринфе жила молодая и прекрасная девушка. Она была обручена, и до свадьбы оставалось совсем немного времени. Но свадьбе не суждено было состояться. Девушка внезапно заболела. Вылечить ее не удалось, и вскоре по улицам Коринфа вместо веселого свадебного двигалось в полном молчании траурное похоронное шествие.

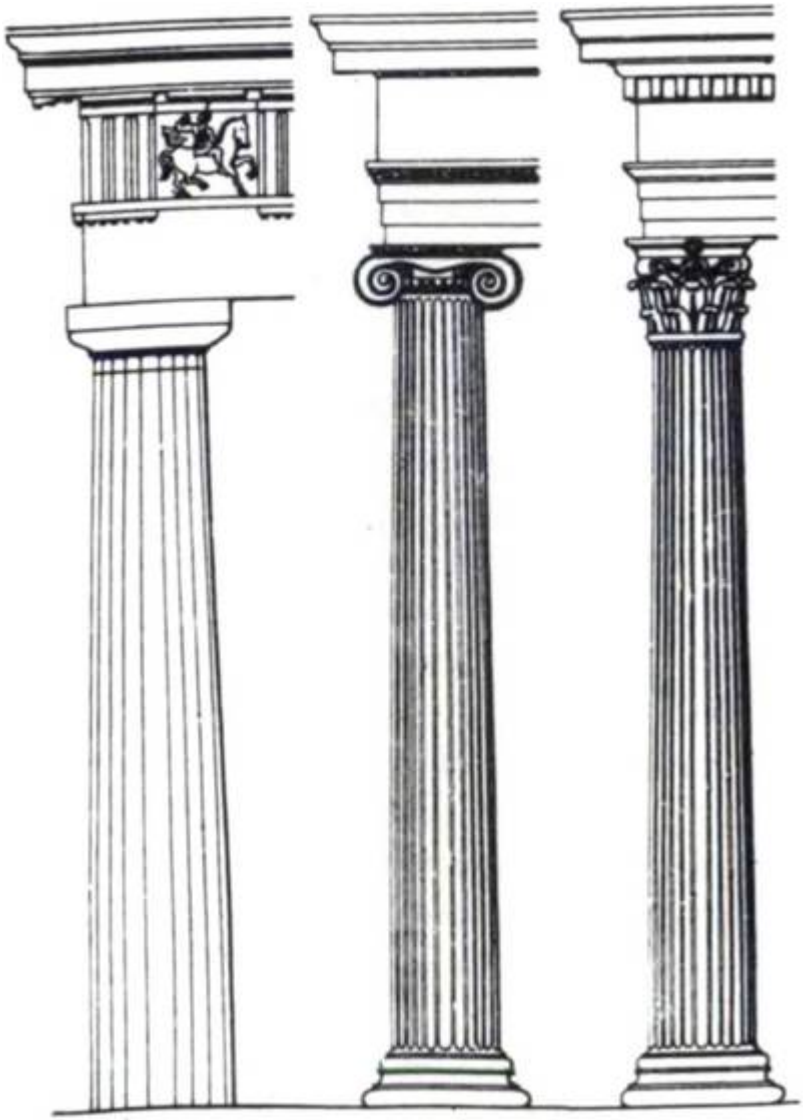
После похорон кормилица девушки собрала все драгоценности и безделушки покойной, сложила их в корзину, прикрыла крышкой и отнесла на могилу.

Пришла весна. Из земли пробились ростки аканфа. Сквозь плетеное дно они проникли в корзину. Но так как тяжелая крышка не позволяла им расти вверх, тонкие завитки растения изгибались по сторонам.

Случайно в Некрополь зашел известный скульптор Каллимах. Обрамленная листьями корзина показалась ему такой

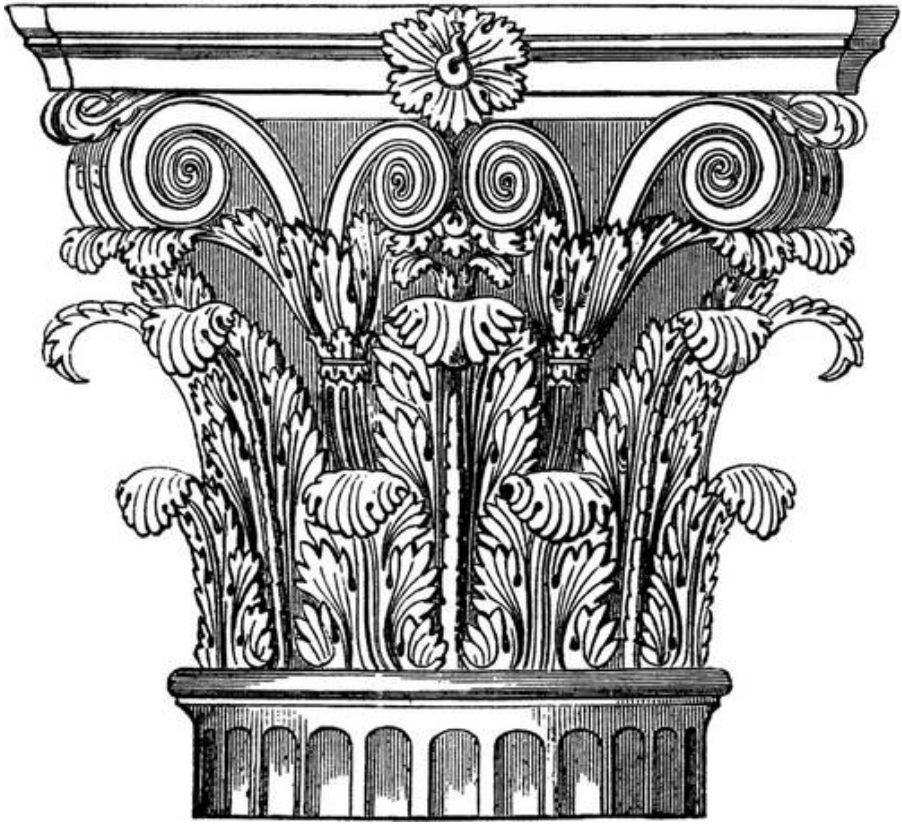
прекрасной, что он перенес этот рисунок на капители колонн.

Так рассказывает легенда о происхождении коринфской колонны. Ее капитель, действительно имеющая форму вазы или перевернутого колокола, окруженного листьями аканфа, навсегда увековечила память о безвременно погибшей невесте.



Виды колонн: дорическая, ионическая, коринфская.

Эрехтейон. Портик кор.



Коринфская капитель.

ОЖИВШАЯ СКУЛЬПТУРА

В 323 году до нашей эры умер великий завоеватель Востока Александр Македонский. Распалась его громадная держава.

На суше и на море гремели битвы.

Военачальники Александра стремились отнять друг у друга земли и власть. В Эгейском море произошел бой двух эскадр. Флот Деметрия, прозванного Полиоркетом — покорителем городов, одержал победу над Птолемеем, ставшим правителем Египта. В память своего торжества Деметрий приказал выбить монеты с изображением богини победы — Ники, которая стояла на носу корабля и трубила в боевую трубу.

А больше двух тысяч лет спустя, в 1863 году, археологи нашли при раскопках на острове Самофракии множество обломков большой женской фигуры и куски пьедестала в виде корабельного носа.

В Лувре, парижском музее искусств, стоит сейчас эта фигура.

У нее нет головы, нет рук. Под ней нет корабля и не плещется вокруг море. И все-таки сразу чувствуется, что Ника стремительно несется навстречу свежему морскому ветру. Он играет легкой тканью одежды, и ткань обвивается вокруг ног богини. Через мгновение порыв ветра отбросит прильнувшую к телу крупную складку покрывала. Кажется даже, что ветер несет мелкие брызги и тонкая ткань одежды пропиталась влагой, которой насыщен воздух. Это особенно заметно в верхней части фигуры Ники, где сквозь намокшую ткань просвечивает тело.

Смотреть на эту статую надо не только спереди. При взгляде сбоку еще сильнее чувствуется в размахе крыльев, в движении всей фигуры, в трепещущем на ветру одеянии мощный порыв вперед. Сомнения нет — богиня ведет флот к победе...

Если египетские зодчие, выполняя заказ царей и жрецов, должны были поразить простого человека величием своих застывших изваяний, то перед греческими мастерами стояла совсем другая задача. Они прославляли свой город и его свободных граждан. В их понимании красоты не было ничего сверхъестественного, она представлялась им разумной, простой, ясной и жизнерадостной. Открыто стоят греческие боги. Они не скрываются от людей, на которых так похожи. Им не нужны тесные тайники египетских храмов, доступные только жрецам.

Разные эпохи в жизни людей ставили разные задачи перед архитекторами, скульпторами.

Разные эпохи рождали разное искусство.

Ника Самофракийская.

НА УЛИЦАХ РИМА

«Вечным городом» называли в древности столицу огромной империи, прекрасный и несметно богатый Рим. Все языки мира звучали на его улицах и площадях, богатства всех стран стекались на римские рынки, и толпы живого товара — рабов — пригонялись отовсюду после каждого нового похода. Чтобы приветствовать возвращающиеся войска и посмотреть на триумфальное шествие, на улицы высыпало все миллионное население города.

Бесконечной вереницей тянулись носилки с богатой добычей. Проплывали поставленные на повозки боевые корабли неприятеля. Вели закованных в цепи пленных вождей, за которыми, опустив глаза и скорбно сжав губы, шли их жены и дочери. Наконец появлялся тот, кто был героем дня, — гордый император, полководец. В затканной золотыми звездами пурпуровой одежде он стоял на колеснице, держа в руке лавровую ветвь, и за ним, сверкая металлом оружия, шли его победоносные войска.

В честь одержанных побед в Риме ставились памятники — триумфальные арки, колонны. Колонна Траяна, последнего императора, расширившего территорию Римской империи, украшает город и по сегодняшний день.

Колонна Траяна.

Рельеф колонны Траяна.

ПАМЯТНИКИ ПОБЕД

Спустя некоторое время новое сооружение — триумфальная арка — увековечивало подвиги победителя. Над аркой взвивалась колесница, мрамор стен украшался рельефами летящей фигуры богини победы Виктории, сценами битв, походов и изображениями взятых у врагов трофеев.

Такая арка была воздвигнута в 81 году в память триумфа императора Веспасиана Флавия и его сына — молодого полководца Тита Флавия.

Подавив восстание в Иудее, разгромив после упорной осады ее столицу Иерусалим, римские солдаты сожгли и разрушили знаменитый иерусалимский храм.

На мраморных рельефах внутренних стен арки не только люди, но и сами боги воздают почести победителям. Покровительница «Вечного города» богиня Рома в боевом шлеме ведет под уздцы лошадей, впряженных в колесницу полководца, а крылатая Виктория держит над его головой золотой венок.

Через много веков триумфальная арка перешагнет с римских площадей в новые города. Она станет памятником побед других народов. Вновь возродятся и колесница славы, и крылатая Виктория, и трофеи, и бронзовые кони застынут в беге.

Арка Тита.

КАМЕННЫЙ ПОРТРЕТ

Встречались на улицах Рима и другие процессии: нобиль — знатный римлянин — отправлялся в свой последний путь...

Сыновья и родственники несли покойника на высоком ложе, украшенном слоновой костью и покрытом драгоценной тканью.

Музыканты играли печальные мелодии. Шли родственники и друзья, одетые в темные одежды. Женщины, с распущенными волосами, в разорванных платьях, испускали вопли отчаяния.

Наемные плакальщицы выкрикивали погребальные песни. Актер, одетый и загримированный так, чтобы быть совсем похожим на того, кого несли хоронить, шел позади носилок, стараясь тщательно воспроизводить его походку, осанку и манеры. А за ним, словно вставшие из могил, следовали все предки умершего. Шли ожившие сенаторы в белых одеждах с красной каймой, величаво проходили знаменитые полководцы в панцирях и пурпуровых плащах. Иллюзию поддерживали маски из раскрашенного воска, надетые на живых людей. Только нобилям принадлежало право иметь такие изображения умерших членов своего рода.

А после церемонии сожжения тела маски предков возвращались в дом. Теперь к ним присоединялся и слепок с лица только что похороненного нобиля. Чем древнее был знатный род, тем больше масок стояло в доме.

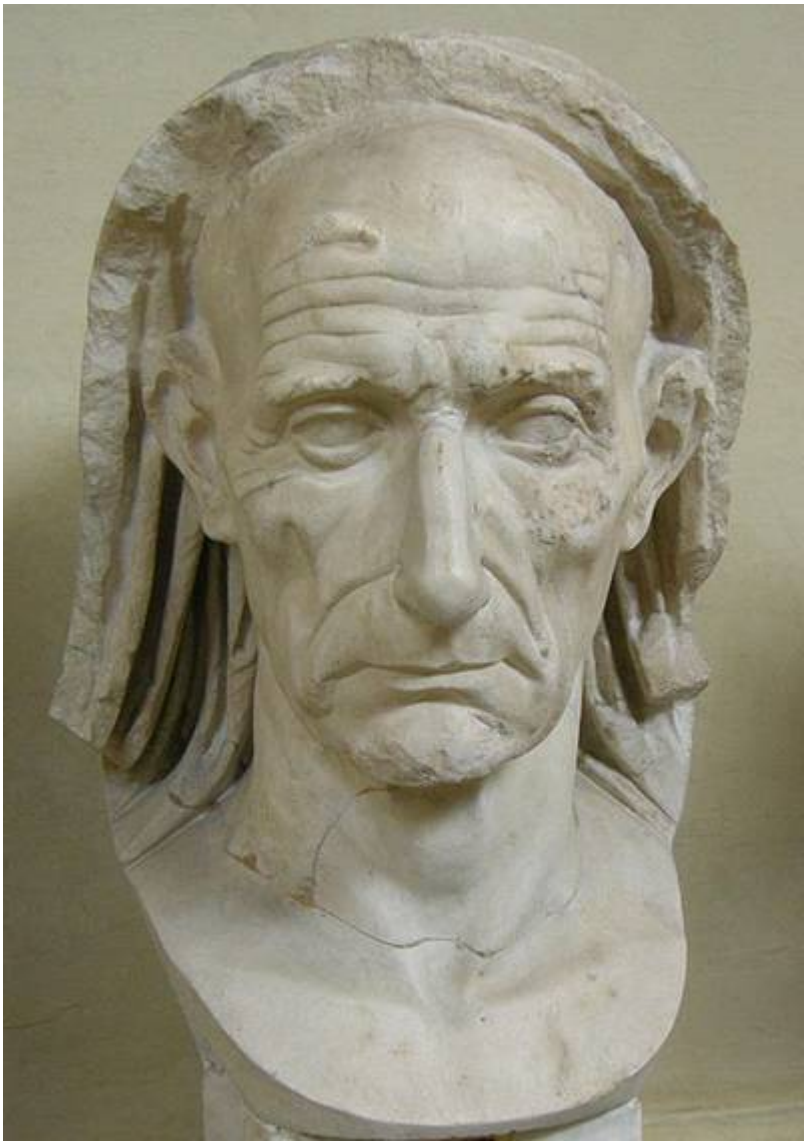
Чтобы надолго сохранить изображения предков, знатные римляне со временем стали заказывать их уже не из воска, а из камня, и еще позднее — из мрамора. Эти мраморные скульптурные портреты были и похожи и не похожи на маски, от которых они произошли. Так же точно, без прикрас, передавали они сходство черт лица, красивого или безобразного, старого или молодого, толстого или худощавого. Как и в маске, главным было лицо. Волосы только слегка намечались волнообразными линиями, а плечи и одежда не изображались вовсе. Портрет был словно срезан чуть пониже шеи. Но лица уже не были безжизненным отпечатком застывших черт умершего.

Работая над мрамором, скульптор учился передавать более живую, как будто более мягкую поверхность кожи. Он оживлял лицо раскраской, нанося глаза, брови и румянец. Слабые следы расцветки сохранились на некоторых портретах II—I веков до нашей эры. Но, когда римские скульпторы овладели искусством обработки мрамора, когда твердый, вначале непослушный материал подчинился умелому резцу мастера, раскраска стала ненужной. Лицо оживлялось различными приемами обработки мрамора. Гладко отполированный, он напоминал нежную кожу. Неровный, шероховатый, просверленный буравчиками разных размеров, казался шапкой густых, вьющихся волос. Мелкие тонкие насечки превращались в пушистые брови, а маленькое темное углубление в центре глаза стало живым, смотрящим зрачком.

Никакие нарисованные или вставленные из другого материала глаза не придавали до сих пор такой жизни скульптуре. Римские портреты, созданные в первые века нашей эры, передавали характер, чувства и мысли людей.

Мрамор начал жить, дышать, почти говорить.

Все это можно увидеть на портретах Люция Вера, Филиппа Аравитянина и других императоров в залах Государственного Эрмитажа.



Портрет старого римлянина.

ЖЕСТОКИЙ ИМПЕРАТОР

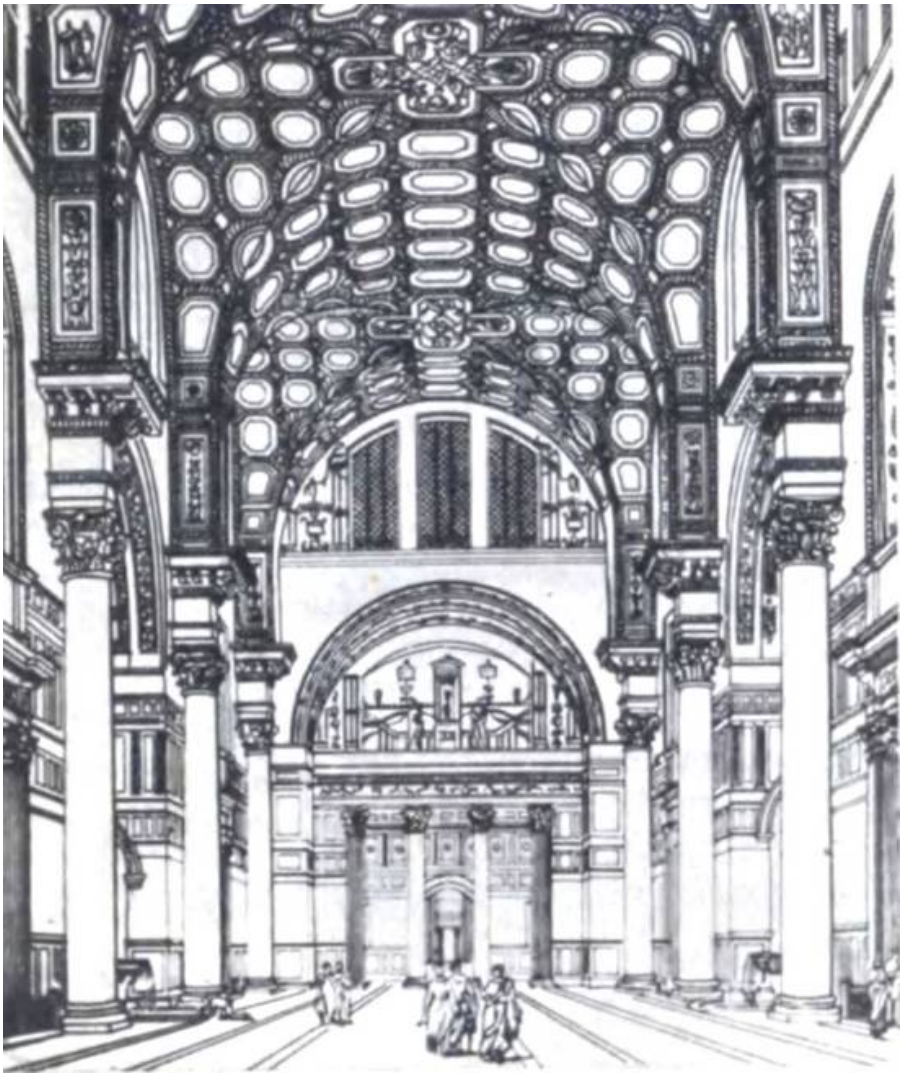
Слегка нагнув голову, точно стремясь отвернуться, смотрит

куда-то в сторону римский император Каракалла. Глаза глубоко сидят под тяжело нависшими бровями. Взгляд кажется настороженным, что-то высматривающим. Между сведенными к переносице бровями лежит резкая складка. Губы плотно сжаты, нижняя гораздо толще верхней и слегка выпячена вперед.

Очень многое о характере этого человека сумел без слов рассказать скульптор. Недоверчивость и подозрительность глубоко таятся в хмуром взгляде и резкой морщинке у переносицы, а выступающая нижняя губа сердито сжатого рта говорит о жестокости.

Умирая, отец Каракаллы завещал сыновьям жить дружно, обогащать солдат и не заботиться об остальном. Первый завет Каракалла выполнил весьма своеобразно. Он начал свое правление с того, что убил брата.

Второму же завету молодой император следовал совершенно точно. Подозрительный и трусливый, он всячески старался угождать солдатам, которым и до него многие императоры были обязаны властью. Он назначал им большое жалованье, особенно во время походов, и раздавал щедрые подарки. А чтобы завоевать расположение граждан города Рима, Каракалла построил великолепное здание терм (общественных бань). Но очевидно, это мало помогло, потому что всю свою жизнь он прожил в смертельном страхе и казнил сенаторов по малейшему подозрению. Это тоже не помогло. После шести лет правления Каракалла был убит заговорщиками. И скульптор с таким искусством отразил в портрете черты его характера, что даже и сейчас неприятно вглядываться в лицо жестокого императора.



Термы Каракаллы.

Портрет императора Каракаллы.

ПЕЧАЛЬНАЯ СИРИЯНКА

Глубоко задумавшись, смотрит вдаль молодая женщина.

Высокая прическа с круто завитыми волнами волос венчает небольшую головку и придает законченность скульптурному портрету. Выражение тайной грусти озаряет ее лицо и рождает желание долго всматриваться, стараясь поймать скользящий взгляд и разгадать тайну неведомой женщины. Мы ничего не знаем о ней. Неизвестно, где и когда она жила, кто она, почему был сделан римским художником ее портрет и о чем она так

печально задумалась.

В Эрмитаже, где хранится теперь эта скульптура, она известна как портрет сириянки. Вот и все, что можно сказать об этой печальной молодой женщине.

Сириянка.

БРОНЗОВЫЙ ВСАДНИК

Один путешественник говорил, что в Риме два населения: одно живое, другое — бронзовое и мраморное. Так много было скульптуры на улицах и площадях «Вечного города», столицы мировой державы.

К концу существования Римской империи одних бронзовых статуй было больше трех тысяч. Триумфальные арки увенчивались большими бронзовыми группами — победитель стоял на колеснице, запряженной четверкой коней. На колоннах, воздвигнутых в честь завоевательных походов римских войск, высились статуи императоров, а в центре площадей скакали бронзовые всадники. Всадников было в Риме двадцать два. Один из них застыл на Форуме, где когда-то происходили народные собрания римлян и находились их главные святилища. Спокойна и величественна поза человека в коротком плаще полководца, застегнутом пряжкой на плече. Правая рука протянута в повелительном жесте.

Сильный и рослый конь порывается вперед. Его ноздри раздуваются, тонкие стройные ноги точно переступают упругим, пружинистым шагом.

Так проезжал когда-то император Марк Аврелий мимо рядов своих победоносных войск.

Под высоко поднятым копытом коня униженно корчится прижатая к земле фигура бородатого длинноволосого варвара. Так изображали римляне побежденных, обращенных в рабство иноземцев. А спустя каких-нибудь двести с небольшим лет после смерти Марка Аврелия полчища варваров хлынули в Италию. К ним присоединялись рабы, на их сторону переходили солдаты, которые сами нередко были «варварами» по происхождению. И в 410 году рабы открыли варварам — готам — ворота Рима.

Веками накопленная ненависть нашла себе выход в разгроме «Вечного города». Готы не только убивали и уводили в рабство прежних рабовладельцев, они с яростью уничтожали памятники былой славы и побед Рима.

Не успели римляне опомниться от этого разгрома, как 45 лет спустя на них обрушилось новое нашествие. Другое варварское племя — вандалы — так жестоко грабило и разоряло все на своем пути, что с тех пор всякое уничтожение памятников культуры стали называть вандализмом.

Погибло мраморное и бронзовое население Рима, исчезли с его площадей гордые всадники.

Впрочем, не все.

Один из них нашелся вместе со своим конем неподалеку от города, но на месте фигуры варвара под высоко поднятым копытом зияла пустота.

Больше тысячи лет скромно стоял победоносный полководец Марк Аврелий на окраине, среди пустырей.

Только в XVI веке, когда великий скульптор и зодчий Микеланджело создал проект новой площади на Капитолийском холме, бронзовый всадник вернулся в город.

По широкой каменной лестнице поднимаются теперь туристы на вершину холма Капитолия, где когда-то была древняя крепость, положившая начало городу Риму. Спокойно и величественно сидит на коне в центре площади император. Короткий воинский плащ застегнут пряжкой на его плече.

Как прежде, протянута в повелительном жесте правая рука всадника, как прежде, пружинисто переступают тонкие стройные ноги коня. Но нет больше униженно скорчившегося варвара под его высоко поднятым копытом...

Статуя Марка Аврелия.

В СУМРАКЕ ГОТИКИ

Представим себе время в виде большого календаря. Каждый день обрывается и падает один листок. Каждый день приносит с собой что-нибудь новое. А к вечеру новое становится старым и уступает место событиям завтрашнего дня. Но никогда еще время не останавливалось. Листки падали над сумрачными храмами Древнего Египта и уносились морским ветром к голубому небу Эллады. Они отсчитывали годы величия Римской империи и ложились на опустевшие подножия поверженных статуй ее императоров.

Мы не можем следовать за ними день за днем. Это было бы слишком медленно. Заставим время поторопиться — пусть листки календаря вихрем помчатся один за другим, как золотые и алые листья кленов в порыве осеннего ветра.

Сменяются месяцы, годы, века. Горделивые и прекрасные сооружения древних греков и римлян исчезли с лица земли или лежат в развалинах. А в Европе полыхают войны. Ожесточенно разоряют земли друг друга закованные в тяжелые латы рыцари. Над убогими деревнями, как островки, высятся суровые башни их замков и похожие на крепости монастыри. Изредка встречаются города, обнесенные высокими каменными стенами и рвами. Хотите заглянуть в один из них?

С жалобным скрипом распахиваются железные, покрытые ржавчиной ворота.

За ними — лабиринт улиц и переулков, кривых, извилистых и таких узких, что по некоторым с трудом может проехать повозка. Словно тесные коридоры, они вьются между домами. Дома небольшие и тоже узкие — всего по два-три окна в каждом этаже. Верхние этажи, выступая вперед и нависая над улицей, почти сближаются друг с другом.

В центре, на главной площади города немного просторнее, хотя и она, по сравнению с современными площадями, очень невелика.

Но рядом с невзрачными домиками горожан высится удивительное здание. Тонкие остроконечные башни, прорезанные сквозными, узкими и длинными арочками, горделиво устремлены ввысь. Башни и своды покрыты резными каменными узорами. Огромные оконные проемы в высоких каменных стенах заполнены, вместо обыкновенных стекол, целыми сложными картинами из кусков яркого разноцветного стекла. Такие окна называются витражами.

Любой встречный с гордостью расскажет вам об этом здании — главном соборе города. Его строили несколько десятков лет, и лучшие городские мастера принимали участие в постройке. Каменщики возводили стены, искусные стеклоделы создавали

витражи, над узорами трудились умелые руки резчиков, а скульпторам собор обязан множеством фигур святых и ангелов. Эти статуи заполняют собор внутри, они стоят рядами у входа и вырисовываются высоко на стенах и башнях, на фоне арок.

Средневековые строители решили сложнейшую для их времени задачу. Благодаря изобретенной ими стрельчатой, заостренной форме арок они сумели возвести здание огромной высоты. Стрельчатая арка уменьшает давление сводов на стены, а выстроенные снаружи мощные опоры — контрфорсы — еще облегчают это давление. Тяжелая, заостренная кверху дверь ведет внутрь собора.

Там, высоко-высоко над головой, перекинуты ряды стрельчатых арок. Ввысь уносятся пучки длинных, тонких колонн. Все здание точно тянется к небу. Сквозь витражи льется причудливый свет. Золотистые, алые, ярко-синие пятна окрашивают массивные каменные плиты пола. Разноцветные отблески играют на тонких, хрупких фигурах святых. Их контуры повторяют устремленные ввысь линии колонн и арок.

Три искусства и здесь сочетаются тесно и неразрывно, но иначе, в египетском или греческом храме. Здесь господствует христианская религия. Подчиняя себе искусство, она стремится увести сознание человека в потусторонний, неземной мир. И хотя талант, выдумка и вдохновение простых тружеников, жителей города, вложены в это замечательное здание, все же выстроено оно для служения невидимому богу. Так сильна была власть религии в те времена, что только от нее люди ждали помощи в своих земных невзгодах. Они верили, что только бог спасет их от гнета феодалов, сохранит от «черной смерти», оставлявшей сотни трупов в узких переулках, и облегчит тяжелый труд в сумрачных мастерских.

Летят, летят листки календаря. Меняется жизнь, меняется облик города. Как по волшебству, вновь возникают строгие и простые здания с колоннами, словно возрождая, лишь слегка изменив, строительное искусство Древней Греции и Рима.

Так и называется это время — эпоха Возрождения. В итальянских городах, самых передовых в Европе XIV—XV веков, началась борьба с феодалами и засильем церкви.

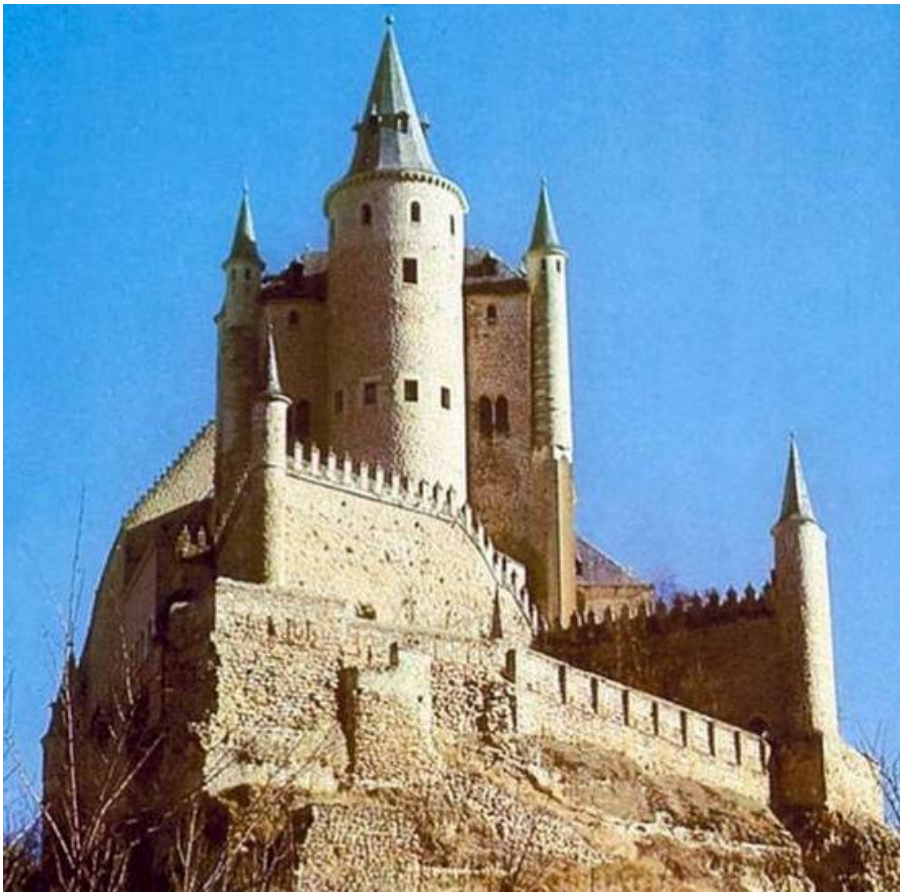
Начались раскопки.

Грязные, часто поврежденные, но по-прежнему прекрасные, появились из-под земли древние статуи и остатки сооружений. Их находили и раньше, когда копали землю при строительных работах. Но темные, подчиненные всесильной церкви горожане считали эти следы далекого прошлого чем-то вроде подземных привидений. Невежественные люди уничтожали гениальные

создания древних ваятелей, пережигая их на известь, но ученые, художники, скульпторы, архитекторы с жаром взялись за изучение давно забытого древнего искусства, отвергнутого и признанного греховным христианской церковью.

А каменные кружева средневековых соборов и вытянутые фигуры святых в разноцветном полумраке витражей стали казаться дикостью, порождением варварского, готского искусства. Так родились названия «готика», «готическая архитектура».

Реймсский собор. Франция.



Средневековый замок Алькасар. Испания.

Фигуры святых. Собор в Шартре. Франция.

МУРОЛЬ АРИСТОТЕЛЬ

20 мая 1474 года в Москве стояла ясная погода. Весь день усердно работали каменотесы на стройке собора, и храм уже был выведен до самых сводов.

— Чудна вельми и превысока зело! — говорили москвичи о новой церкви.

За час до заката работники спустили рукава, надели шапки и разошлись по домам ужинать. Однако ж, пока было светло, еще многие москвичи взбирались на подмостки — поглядеть. Но после захода солнца ушли и они. А потом случилось неслыханное дело — затряслась земля.

Сперва упала северная стена.

За ней наполовину разрушилась западная и устроенные при ней хоры.

«Бысть трус во граде Москве» — записал про это землетрясение летописец.

Весь город опечалился гибелью собора, и великий князь Иван III решил призвать мастеров из других стран. А так как с венецианским дожем в то время как раз происходили оживленные переговоры, то в июле поехал в Венецию послом Семен Толбузин. От верных людей слыхали, что служит сейчас у дожа хороший зодчий из города Болоньи — Аристотель Фиораванти. Еще лет двадцать назад придумал он такую механику, что на 35 футов передвинул колокольню со всеми колоколами и получил за это 50 золотых флоринов от самого кардинала. А в соседнем с Болоньей городе Ченто, где колокольня скривилась, Аристотель выпрямил ее, не вынимая ни одного кирпича.

Над серебристой лагуной рисовался светлый силуэт города. Узкие, длинные, выкрашенные в черный цвет гондолы скользили по неподвижной воде каналов, и отражения мраморных дворцов дрожали и разбивались под ударами весел. Солнечные лучи играли на позолоченной резьбе сорокавесельной галеры, привязанной к деревянному столбу у южного фасада дворца дожей. С ее палубы венецианские дожи бросали золотые кольца в воды Адриатики, совершая обряд обручения с морем сильнейшей морской державы — Венеции.

Дож Марчелло стоял на легкой открытой галерее — лоджии — второго этажа дворца. Он был не в духе. Ему решительно не хотелось отпускать в далекую неизвестную Русь своего лучшего архитектора Аристотеля Фиораванти. Но посол Толбузин не отставал. Он засыпал дожа просьбами, уверял в большой к нему дружбе великого князя Москвы, хлопотал и ходатайствовал больше полугода. Ссориться же с Иваном III было невыгодно.

Именно он натравил татарского хана на турок — исконных врагов Венеции. Да и сам Аристотель не возражал против поездки. Несмотря на свои шестьдесят лет, он был любознателен как юноша. Загадочная, никому не известная страна неудержимо влекла его к себе.

В СНЕЖНУЮ МОСКОВИЮ. В январе 1475 года Толбузин и Фиораванти двинулись в далекий путь.

Аристотель взял с собой своего сына Андреа и одного из помощников — юношу по имени Пьетро.

Путь был трудным. Проехали Германию, миновали резиденцию прусского герцога — Кенигсберг. В Кракове поставили возок на полозья.

Ехали быстро, несмотря на жестокие морозы, снежные метели и заносы. Закутанные в теплые шубы, сидя в крытом возке, путешественники проезжали до 150 верст в сутки.

Пока ехали, зима кончилась. В Москву прибыли в начале апреля 1475 года.

«Возвратился посол Толбузин, — отмечает летописец, — и привел с собою мастера Муроля[5], кой ставил церкви и полаты, Аристотель именем».

Когда подъезжали к столице, с высокого берега реки Москвы открылся перед Фиораванти вид на диковинный, почти сплошь деревянный город. Только белокаменные зубчатые стены с башнями опоясывали Кремль с несколькими церквами, деревянным дворцом великого князя и боярскими теремами. Город, занимавший небольшую площадь по правому берегу реки Москвы у впадения Неглинки, казался обширнее, чем был. Его увеличивали пространные сады и огороды при каждом доме.

Тяжелый возок медленно ехал по узким уличкам пригородных слобод. При выборе места для постройки москвичи считались только со своими удобствами. Нередко дома ставили поперек улицы, и поэтому проезды между усадьбами превращались в кривые переулки со множеством глухих тупиков. С наступлением сумерек улицы перегораживались бревнами, у которых стояла стража, никого не впускавшая после установленного часа.

Наконец возок въехал в кремлевские ворота. Забыв усталость, Фиораванти с интересом рассматривал непривычную архитектуру. Его поражала затейливая деревянная резьба наличников окон, крылец и ворот.

Иван III и его жена Софья Фоминична радушно встретили итальянского гостя в приемных покоях своего дворца. Необычным показалось ему убранство зала. На обитых сукном стенах висели

только иконы с подвесками из парчи.

Мебели было мало: дубовый резной стол, лавки, покрытые парчой, да трон — кресло великого князя. На изразцах высокой печи цветы, плоды и люди переплетались в причудливой, непривычной манере.

Несмотря на утомительное трехмесячное путешествие, архитектор отказался отдыхать. В тот же день он отправился на стройку и обследовал остатки разрушенного собора. Он хвалил прекрасную работу русских каменотесов, но тут же отметил невысокое качество извести.

— Известь не клеевита, да и камень не тверд, — сказал он. — Плита тверже камня. Своды надо делать плитою.

Строить вновь северную стену Фиораванти не согласился, предпочтя все сломать и начать дело сызнова. Установив три столба, он повесил между ними на канате дубовый брус, окованный железом. Мерные удары тяжело падали на стены, разбивая непрочную кладку.

«Чудно было смотреть, — пишет летописец. — Что три года делали, а он в одну неделю и даже меньше все развалил, так что не поспевали выносить камень, а то бы в три дня хотел развалить».

Однако начинать стройку архитектор не торопился. Фиораванти понимал, что он не может не считаться с обычаями и вкусами русского народа, не должен искусственно переносить сюда привычные ему формы западной архитектуры.

Поэтому, закончив закладку фундамента, Аристотель отправился путешествовать по стране для знакомства с древнерусским зодчеством.

Постройка городских стен во Владимире.

Церковь святого Георгия. Старая Ладога.

ПОЛНОЧНОЕ СОЛНЦЕ. Взяв с собой топор, огниво с трутом, котел и запас пищи, он долгими неделями пробирался через реки и девственные леса русского Севера на лодках, лошадях.

Со своим проводником-переводчиком Фиораванти нередко ночевал на берегу реки под открытым небом. Но зато он увидел и услышал много интересного.

Был он в городе с крепостью на Белоозере, заезжал в Устюг и Холмогоры, видел Соловки — монастырь, куда нет входа женщинам, слышал рассказы о Великой Перми, где жители хлеба

почти не знают, а дань платят лошадьми и мехами.

На обратном пути, идя по воде, озерной дорогой, неутомимый итальянец посетил Повенец, Олонецкий край и Старую Ладогу.

Однажды вечером, сидя у костра, в густом, спасающем от комаров дыму, он писал в далекий Милан герцогу Галеаццо Мария:

«...находясь снова в великом государстве, в городе славнейшем и торговом, я выехал на 1500 миль[6] далее, до города, именуемого Ксалауоко[7], в расстоянии 5000 миль от Италии...

Если твоей светлости угодно иметь великолепных соболей, горностаев и медведей, живых или убитых, могу тебе их достать сколько ни пожелаешь, ибо здесь родятся и медведи и зайцы, белые, как горностаи. В середине лета, в продолжение двух с половиной месяцев, солнце вовсе не заходит, и когда оно в полночь на самой низкой точке, то оно так же высоко, как у нас в 2—3 часа дня».

Север поразил архитектора своими густыми смешанными лесами, бесконечными реками и речушками, мягким мхом под ногами. В чаще леса, далеко друг от друга, стояли небольшие деревушки. Русские плотники строили свои жилища из дерева, без единого гвоздя, пользуясь только топором. Обтесав стволы могучих елей и сосен, укладывали их четырехугольником. Врубая одно бревно в другое, крепили углы. Связанные в четырехугольник бревна образовывали венец, а несколько венцов, положенных друг на друга, — клеть, то есть бревенчатый дом. Из-за огромных сугробов зимой и непролазной грязи весной и осенью строители устанавливали дома не прямо на земле, а на пеньках с обрубленными корнями.

Иногда, для тепла, дом строили в два яруса. Первый, нежилой ярус, подклеть, служил кладовой. Там стояли телеги, сани, находился склад хозяйственных инструментов. Там же помещался и домашний скот. А люди жили в теплых горницах клети — верхнего яруса. Дома украшались столбиками, узорами, затейливой резьбой на фронтонах, дверях и наличниках окон. Узоры — цветы и еловые ветки...

Необычными показались итальянцу и крыши. Чтобы они могли выдержать большие снега и обильные дожди, русские строители делали их крутыми и высокими и покрывали небольшими деревянными дощечками — чешуйками. Концы дощечек обрубали то в елочку, то в стрелку. И стоящие среди густых еловых лесов дома сами напоминали елки, высоко поднявшие вершины и круто опустившие ветки к земле.

Деревянные церкви в маленьких деревушках представляли собой ту же клеть, только увенчанную небольшой главкой — луковицей. Большие деревянные соборы в селах подымали на сорок метров восьмигранную башню, крыша которой напоминала большую палатку—шатер (откуда подобная архитектура и получила название «шатровой»). Над деревянным крыльцом нависала крыша в форме кокошника. Нигде в мире не встречал Фиораванти такой архитектуры...

Соловецкий монастырь.

Дмитриевский собор во Владимире

БЕЛОКАМЕННОЕ ЧУДО. Еще до отъезда архитектора из Москвы Иван III посоветовал Фиораванти взять за образец владимирский Успенский храм. Чтобы познакомиться с этим храмом, Аристотель отправился в прославленную на всю Русь своим каменным зодчеством недавнюю столицу суздальских князей — Владимир. Там, на крутом берегу Клязьмы, два белокаменных собора высоко возносили в небо свои стройные, похожие на шлемы золотые главы. Стены были покрыты

причудливыми каменными кружевами работы прославленных владимирских камнерезов. Рядом с небольшими деревянными домами города соборы казались грандиозными.

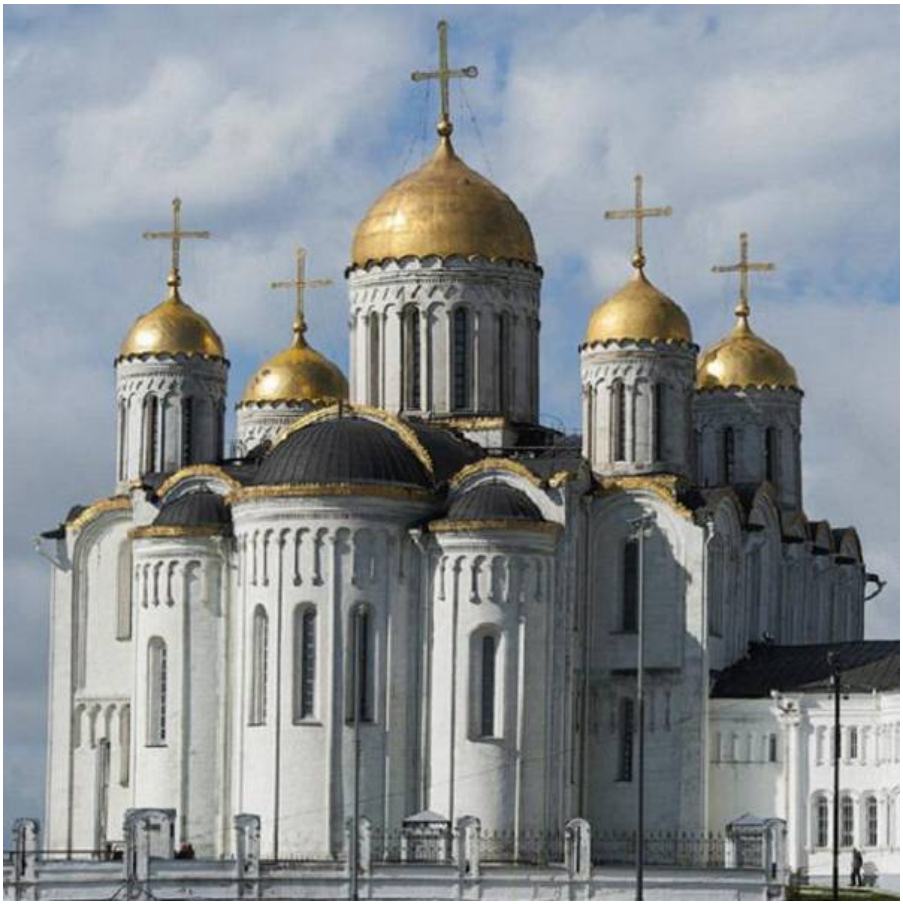
Войдя внутрь главного — Успенского — собора, Фиораванти остановился. На разноцветных майоликовых[8] плитках пола дрожали блики лампад. Проникая сквозь узкие окна, свет выхватывал из полумрака своды, столбы и стены, покрытые громадной фреской. Она изображала конец мира. Широкие, как бы небрежные мазки делали человеческие тела и лица живыми, почти осязаемыми. Стремительное движение каждой фигуры усиливалось вздымающимися кверху мощными столбами и закругленными арками храма. Легкие, гибкие, едва ступающие по земле фигуры словно парили в пространстве, и казалось, что вся роспись уносится под высокие своды, подобно звукам стройного хора.

Человечность образов фресок поразила итальянского архитектора. Художник сумел передать разнообразие характеров и душевного состояния людей. Их образы подкупали сердечной теплотой и обаянием.

Даже выросший среди прекрасного искусства Италии Фиораванти был восхищен талантом русского художника и немедленно осведомился у переводчика о его имени.

— Звали его Андреем Рублевым, — с гордостью ответил переводчик. — Сказывали про него, что он был человеком тихим и кротким, всех превосходящим в мудрости. Со товарищами он расписал Успенский храм в Звенигороде, Благовещенский собор Московского кремля, фрески и иконы в Успенском соборе во Владимире. Седины честные имея, расписал он собор Спасо-Андроникова монастыря, где место вечного успокоения и нашел...[9]

Размах, величие и одновременно строгая красота, замечательное умение строителей сочетать красоту храмов с природой и окружающим городом произвели глубокое впечатление на итальянского архитектора. Полный новых мыслей, он вернулся в Москву.



Успенский собор во Владимире.

АНДРЕЙ РУБЛЕВ. Деталь фрески Успенского собора во Владимире.

НАВСЕГДА... Четыре года под его руководством возводили московский Успенский собор русские каменщики и плотники. Кирпич обжигали в специальной печи, совсем по-новому устроенной за Андрониковым монастырем. Был он уже прежнего кирпича и такой твердый, что нельзя было его разломать, не размочив в воде. Известь растворяли как густое тесто и мазали железными лопатками. И все делали, впервые на Руси, в кружало да в правило[10]. А на третье лето, дойдя до подсводной части, муроль Аристотель, чтобы доставлять камень и кирпич наверх, придумал колесо, которое веревками волокло тяжести. И, когда летом 1479 года сняли леса, москвичи пришли в восторг. На кремлевском холме возвышалось здание строгой и торжественной архитектуры. Увенчанный пятью золочеными куполами, собор был виден с различных точек Москвы, и, хотя он был совсем невелик, снизу, из города, он казался громадным.

Белокаменные стены оживлялись пилястрами, поясом арочек и узкими щелевидными окнами. А внутри собора расписанные фресками и украшенные мозаикой столбы поддерживали своды просторного зала, пол которого был вымощен мелким камнем.

Многое в Успенском соборе напоминало древнерусское зодчество, но в то же время он не был простым повторением владимирского храма. Талантливый архитектор сумел сочетать достижения мастеров своей родины с наследием древних строителей гостеприимно принявшей его страны.

Через несколько месяцев, когда Фиораванти собирался уже в обратный путь, на родину, Иван III неожиданно вызвал его к себе. Переводчика не было, да Аристотель в нем больше не нуждался. За четыре года он научился неплохо говорить по-русски.

— Послушай, муроль, — сказал Иван, — шлют мне письмо из города Болоньи. Наказывают тебе ворочаться до дому. — Он замолчал и пытливо посмотрел на итальянца.

Фиораванти поклонился, но ничего не сказал. Его уже давно тянуло домой. Несколько лет он не видел Италии. Четыре года жил в Москве, с увлечением работал, применял все свои разнообразные способности. Был он архитектором и литейщиком, скульптором и чеканщиком, пушечником и инженером.

— Надо нам и стены кремлевские строить, — продолжал великий князь, — и пушки лить, и мосты наводить. — Он снова замолчал.

Молчал и Фиораванти. Ему было уже далеко за шестьдесят. Он знал, что если не уедет сейчас, то, вероятно, никогда больше не увидит голубого неба родной страны...

Но здесь он был нужен, как нигде. Здесь перед ним открывались самые разнообразные возможности интересной работы. Он полюбил эту суровую, но гостеприимную страну.

Андрюшей стал его сын Андреа, и никто не называл Пьетро иначе, как Петрушкой...

— Ну, вот что, — закончил Иван, — велел я отписать в Болонью, что нет тебе покамест дороги. Поживешь здесь.

Так Аристотель Фиораванти до конца дней своих остался в снежной Московии...

АРИСТОТЕЛЬ ФИОРАВАНТИ. Успенский собор в Москве.

II. Жемчужины Возрождения

Италия, хранительница традиций классической древности, в эпоху Возрождения прокладывала пути новому искусству. Даже название возникло как обозначение возрождения античной, то есть греческой и римской, культуры.

Эта страна в эпоху Возрождения выдвинула мастеров мирового значения — Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело и других.

ДВА ДРУГА

Шел 1403 год. Первые лучи восходящего солнца осветили древний римский Форум. С разных сторон к нему медленно приближались флегматичные толстые коровы в сопровождении еще полусонных хозяек. Знаменитая площадь народных собраний и празднеств, где когда-то кипела жизнь, превратилась в пастбище для скота. Ее так и называли теперь: «Коровье поле». Бывшая столица мировой державы давно захирела, обезлюдела после нескольких страшных разгромов, учиненных варварами. Дворцы, храмы и статуи лежали в обломках, покрылись землей и поросли бурьяном. Полузасыпанные остатки арок и колонн были последними молчаливыми свидетелями ушедшей славы.

— Смотри-ка, Катарина! Флорентийцы уже поднялись! — крикнула одна из женщин своей соседке.

— Конечно, — ответила та, — они иногда приходят даже раньше нас.

— Что им здесь нужно?

— Разве ты не знаешь? Они ищут клад. Видишь, у них лопаты!

— Святая мадонна! Что можно найти на Коровьем поле?

И соседки весело расхохотались, глядя на двух молодых людей, быстро шедших по направлению к Форуму. Один из них, который выглядел старшим, был небольшого роста. Худой, некрасивый, он резко отличался от своего высокого, стройного товарища. Эти два флорентийца, Филиппо Брунеллески и Донато ди Никколо ди Бетто Барди, обычно называемый просто Донателло, были связаны друг с другом крепкой дружбой. Они проводили вместе все свое время и вместе приехали в Рим.

Чтобы достать денег на поездку, Брунеллески продал свое маленькое имение в окрестностях Флоренции.

Каждое утро друзья приходили на Форум. Целый день они копались в земле и возвращались домой только с наступлением темноты, пыльные, перепачканные землей, с мозолями на ладонях, но веселые и счастливые.

— Чему они радуются? — удивлялись римляне. — Ведь они идут с пустыми руками!

— Да, клад найти не так просто. Да и с чего бы он дался в руки чужеземцев, если бы и лежал на Коровьем поле?

— Чудаки, и больше ничего. Носятся со всякими пустяками!

Но руки друзей были не совсем пусты, хотя то, что они приносили с собой, нисколько не напоминало клад. У одного из них картоны были покрыты зарисовками колонн, капителей, арок и других частей древних построек. Особенно интересовало молодого зодчего величественное круглое здание на древнем Марсовом поле, над которым возвышался грандиозный полушаровидный купол. Это был храм всех богов — Пантеон.

В это время искусство возведения куполов было почти совсем забыто. Его считали погибшим, вместе с Римской империей.

Брунеллески зарисовывал и обмерял Пантеон снаружи, а заходя внутрь, подолгу стоял под огромным круглым окном в центре купола, сквозь которое лились яркие лучи солнца.

Наброски его друга изображали статуи и обломки статуй. Он часто бывал на заброшенном пустыре, где стоял случайно уцелевший при всех разгромах Рима конный памятник императора Марка Аврелия.

Донателло подолгу всматривался в него, вдумывался, рисовал. И когда друзья уехали из Рима в родную Флоренцию, они не увезли с собой ничего, кроме множества зарисовок древних памятников. Но эти зарисовки были ценнее всякого клада для талантливого архитектора Филиппо Брунеллески и его друга Донателло, ставшего впоследствии одним из самых замечательных скульпторов Возрождения.

Брунеллески не просто подражал античным (древнегреческим и древнеримским) образцам. Особенно характерно для него стремление к обилию света. Его небольшие, но прекрасные по своим пропорциям здания украшены простыми строгими колоннами и пилястрами.[11] Особенно знаменит возведенный Брунеллески огромный купол над Флорентийским собором.

Собор простоял несколько десятков лет с отверстием в центре крыши, потому что никто не умел выстроить купол. Когда Брунеллески изложил свой проект строителям, собравшимся в соборе на совещание, они не только отвергли его предложение, но и с позором исключили его из своей среды, и все-таки ему удалось убедить их. Купол Флорентийского собора, возведенный

Брунеллески, и доныне напоминает о талантливом архитекторе эпохи Возрождения.

Скульптор Донателло интересовался строением черепа, складом лица, мимикой. Он изображал живых людей, с их красивыми и некрасивыми чертами.

Донателло принадлежит первая в Италии статуя юноши-героя Давида, отлитая из бронзы и напоминающая скульптуры древних греков; и он же возродил конную статую, поставив в Падуе величественный памятник военачальнику Гаттамелате.

Лучшие образцы творений античных мастеров вдохновляли художников, скульпторов и архитекторов Возрождения. От мрачного мира средневековья их внимание обратилось к земной природе и красоте, к человеку, его радостям и доблестям.

Впереди всех стран Европы пошла по новому пути Италия. И в этом немалую роль сыграли те дни, которые два молодых флорентийца проводили на забытом римском Форуме.

БРУНЕЛЛЕСКИ. Купол собора Санта-Мария дель Фьоре. Флоренция.

Римский форум.

ДОНАТЕЛЛО. Давид.

МАДОННА С ЦВЕТКОМ

Сумерки медленно опускались над Флоренцией. В предвечерней дымке мягко светилась цветная мраморная

облицовка собора Санта Мария дель Фиоре. На площади Синьории, где суровые крепостные зубцы вонзались в темнеющую глубину неба, лев Донателло сжимал в лапах окаменевшую красную лилию — эмблему города.

Около льва стоял молодой человек, погруженный в глубокую задумчивость. Он был одет в черный камзол и длинный темно-красный плащ с прямыми складками, старинного флорентийского покроя. Черный бархатный берет без всяких украшений и перьев подчеркивал белизну правильного, немного грустного лица. У пояса на цепочке висел маленький альбом.

Из переулка на площадь вышла веселая группа нарядно одетых юношей. Зазвенела лютня. Затихшая площадь огласилась звуками любимой песни флорентийцев:

О, как молодость прекрасна!
Но мгновенна. Пой же, смейся,
Счастлив будь, кто счастья хочет,
И на завтра не надейся!

— Присоединяйся к нам, незнакомец! — воскликнул один из юношей. — Разве ты не слышишь? «Молодость мгновенная!

— Тсс... — остановил его другой. — не мешай ему! Это наш знаменитый художник — Леонардо да Винчи. Может быть, он обдумывает новую картину!

И юноши свернули в переулок. Издали, замирая, снова донеслось:

Счастлив будь, кто счастья хочет,
И на завтра не надейся!

Леонардо не повернул головы. Он пристально смотрел на лилию в лапах каменного льва. Она казалась ему воплощением Флоренции, которую он завтра покинет. И перед его мысленным взором проносились годы, прожитые в этом городе.

* * *

Он приехал сюда мальчиком вместе с отцом — нотариусом. В 1466 году четырнадцатилетним подростком впервые вступил Леонардо в мастерскую живописца Андреа Верроккьо, которая считалась лучшей не только во Флоренции, но и во всей округе. Она находилась недалеко от старого моста, в старинном, покосившемся домике с гнилыми подпорками. Стены домика купались в мутно-зеленых водах реки Арно.

Обучение было долгим и сложным. Прежде всего учеников обучали ювелирному делу, арифметике, грамоте и живописной технике, а потом уже и станковой живописи. Станковой живописью называют произведение, написанное на холсте или дереве, не связанное со стеной и существующее самостоятельно. Вначале такие картины писали на станке, который стоял перед художником. Станок для написания картины стали позже называть мольбертом, а название «станковая живопись» сохранилось.

Художники средневековья писали темперой — краской, разведенной на яичном желтке. Но в эпоху Возрождения все шире начали применять масляные краски. Художники увидели, что новые краски таят в себе более широкие возможности. Они придают картине то блеск, то матовость. Наложенные тонким слоем, они прозрачны, но можно накладывать их и густыми мазками. Можно переписать или исправить уже готовую картину.

Часто, гуляя по городу, Леонардо заходил в церкви, на стенах которых он мог видеть фрески[12], написанные прежними художниками. Подолгу всматривался в фигуры, изучал их и делал зарисовки. Рисовал он и античные статуи, постигая правильность пропорций, учась правдиво изображать человека. Но главным учителем юноши была природа. Леонардо всегда носил с собой маленький альбом и зарисовывал все, что привлекало его внимание. Он бродил по узким уличкам Флоренции, вдоль канав, по которым текли струи разноцветных жидкостей, вылитых из красильных чанов. Черепичные кровли домов сходились так близко, что даже днем на улицах было темно. У входа в лавки висели пестро окрашенные образцы шерстяных тканей, которыми славилась Флоренция.

Но больше всего интересовали Леонардо люди.

Этюды молодой женщины, играющей с ребенком или кормящей сына, Леонардо рисовал очень долго. Ведь в каждом этюде художник изучает натуру, а картина — это соединение многих наблюдений. Она как бы вбирает в себя множество этюдов, проходящих через различные изменения.

Но живопись — не фотография. Художник не должен передавать точную копию того, что он видит. Его дело — подчеркнуть наиболее существенное. Леонардо написал целый ряд этюдов ребенка, играющего с кошкой, которую он то обнимает, то просто гладит пухлой ручкой. Они нужны были для задуманной картины «Мадонна с кошкой». Но постепенно замысел изменился. В руках мадонны появились цветы, а кошка исчезла из рук младенца. Ребенок оказался свободно сидящим на коленях матери, с рукой, протянутой за цветком.

В 1476 году, двадцати четырех лет от роду, Леонардо окончил свое учение у Верроккьо и стал самостоятельным художником. Вскоре он сделал в своей тетради запись, говорящую о начале работы над «Мадонной с цветком».

На этой картине изображена мадонна с младенцем Христом. Она не похожа на множество других мадонн, которые писались в те времена всеми художниками Италии. Совсем юная, веселая, она с ласковой улыбкой следит, как младенец тянется за цветком. Счастливая молодая мать, одетая и причесанная по моде XV века, играет со своим ребенком. Вся сцена кажется взятой из жизни.

Для передачи объема предмета линии недостаточно, для этого необходима светотень, постепенные переходы от света к тени.

Великое завоевание живописи — светотень — показывает человека или предмет окруженным воздухом и освещенным.

Рисунком, светотенью и цветом, которые воздействуют сообща, Леонардо как бы лепит фигуры. Тельце ребенка кажется живым и объемным благодаря тончайшим переходам от бледно-желтого к темно-смуглому тону. Зеленый свет разной силы и глубины переливается в мелких складках платья мадонны. И хотя солнца не видно, его лучи заполняют комнату ровным сиянием, играющим на брошке и на отвороте плаща. А в глубине складок одежды, куда свет не попадает, создается легкая полутень, передающая и тяжесть бархата и блеск шелка. Нет ни ярких тонов, ни резких контрастов. Все окутано легкой воздушной дымкой, похожей на ту, которая покрывает по вечерам холмы, окружающие Флоренцию.

Больше двадцати лет прожил Леонардо в этом прекрасном городе. Здесь, в центре искусств и наук всей Италии, он стал художником. И сегодня он проводил здесь свой последний вечер перед отъездом в Милан...

«Я могу выполнять скульптурные работы из мрамора, бронзы и гипса, а также, как живописец, могу выполнять какой угодно заказ», — писал он правителю Милана.

Снова и снова он любовался голубоватыми силуэтами холмов и смотрел, как вонзаются в потемневшее небо суровые крепостные зубцы над желтовато-серыми плитами дворца. Где-то далеко еще звенела запоздалая лютня, и вместе с ее звуками доносились знакомые слова песни.

Погасли отсветы на цветной мраморной облицовке собора Санта Мария дель Фиоре, и окаменевшая красная лилия — эмблема Флоренции, которую сжимал в лапах лев Донателло, — уже не была видна в темноте, когда Леонардо медленно уходил с площади Синьории...

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ. Мадонна с цветком.

ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ

В Милане Леонардо много работал как художник, но еще больше как ученый, как техник и изобретатель. Он умел строить легкие мосты, придумывал новые пушки и способы разрушать крепости. Он конструировал осадные тараны и метательные снаряды, корабли, борта которых выдерживают каменные и чугунные ядра, изобретал никому не известные взрывчатые составы. Заветной мечтой его было создание летательного аппарата, на котором человек смог бы подняться в воздух.

Композицию фрески для трапезной монастыря Мария делле Грацие, знаменитой «Тайной вечери», Леонардо продумывал долго — весь 1496 год. «От восхода солнца до вечерней темноты не выпускал из рук кисти и писал непрерывно, забывая о еде и питье. А бывало, что пройдут два, три, четыре дня, и он не прикасается к картине», — пишет о нем современник. В поисках нужных типов он бродил по улицам и окрестностям Милана, снова и снова делая наброски, и продумывал новые решения.

Он обдумывал, как лучше расположить действующих лиц, чтобы зритель мог охватить взором всю картину в целом и одновременно каждую фигуру в отдельности.

Помещение трапезной большое. Надо было написать картину так, чтобы все разместилось на свободном пространстве стены. Каждая фигура в полтора раза больше обыкновенного человеческого роста.

«Тайная вечеря» написана на тему легенды о том, как предал Христа его ученик Иуда. По легенде, Христос, обратившись к ученикам, сказал: «Один из вас предаст меня». Многие художники, писавшие до Леонардо на эту же тему, старались чисто зрительно выделить Иуду, сажая его перед столом или где-то сбоку. Композиция — построение картины — служит как бы фундаментом, на котором создается живописное произведение. И от художника зависит — построить картину так, чтобы зритель сразу мог увидеть, понять самое главное. Это главное художник выделяет, подобно режиссеру в театре.

Леонардо изобразил комнату, где за длинным узким столом, покрытым узорчатой скатертью и уставленным посудой, сидит Христос с двенадцатью учениками. Фигура Христа помещена в центре, на фоне окна. За окном виднеются горы, у подножия которых протекает река. Более светлый фон сильнее выделяет и привлекает внимание к фигуре Христа и создает впечатление глубины. Среди учеников есть старые и молодые. Это люди с различными характерами. Они по-разному воспринимают сказанные Христом слова «один из вас предаст меня».

На картине Леонардо — живые люди, зарисованные им на улицах и в мастерских Милана.

В основу композиции «Тайной вечери» положено простейшее геометрическое построение — треугольник. Голова Христа — вершина треугольника. Взоры учеников, движение их рук направлены к Христу, и это приковывает внимание к его фигуре. Где-то за головой Христа, создавая впечатление глубины, сходятся темные полосы пола, потолка и висящих на стене ковров.

Кажется, что помещение трапезной удлиняется, что в глубине длинного зала стоит большой накрытый стол, за ним сидят люди. Стол похож на тот, за которым обедали обычно монахи, — так же завязаны узлами концы скатерти с узорными полосками, такая же обычная, словно только что принесенная из монастырской кухни, посуда.

Это впечатление достигнуто благодаря перспективе. Математические знания дали художнику возможность разрешить ряд важнейших проблем — вопросы перспективы[13] и композиции.

«Перспектива есть руль живописи», — писал Леонардо.

Три года работал Леонардо да Винчи над громадной фреской. Он закончил ее только в феврале 1498 года. А ровно через год произошло то, что послужило началом величайшей трагедии в истории живописи.

Любовь к экспериментам толкнула Леонардо на опасный путь. Опрокидывая установленные длительным опытом художников правила, он применил новый, им изобретенный способ грунтовки стен и новый состав темперы, позволявший работать медленно, с перерывами. Но гениальный экспериментатор не учел, что монастырь стоял в низкой болотистой местности...

2 февраля 1499 года произошло наводнение. Вода долго стояла на кирпичном полу трапезной. И когда Леонардо пришел взглянуть на картину, он увидел первые предательские трещинки...

«Тайная вечеря» была обречена на гибель.

К счастью, он не мог знать всего, что случилось с его фреской. Наводнения повторялись не раз. Рожденная ими гибельная сырость и испарения из кухни покрыли «Тайную вечерю» пятнами плесени. На месте ног Христа монахи пробили дверь, чтобы удобнее было носить кушанья.

Потом наполеоновские солдаты устроили в трапезной конюшню и проламывали в стенах проходы для лошадей.

Тонкими чешуйками свертывалась и отваливалась краска от сырой стены. Никакие реставрации не помогали или помогали очень немного.

Леонардо скончался 2 мая 1519 года. А фреска... фреска существует до сих пор. Странная и сложная судьба ожидала ее. Через четыре с лишним столетия, в 1943 году, монастырь был почти полностью разрушен бомбой. Уцелела только защищенная мешками с песком стена с «Тайной вечерей». И, когда утихла военная гроза, снова приступили к реставрации драгоценных остатков. Новейшие достижения химической науки пришли на помощь художникам.

Семь лет, до 1954 года, длились работы, во время которых были сняты все позднейшие наслоения. И теперь, хотя местами и поврежденная, «Вечеря» снова закреплена, быть может навсегда, на той стене длинной трапезной, к которой так часто приближался, открыв небольшую дубовую дверь, Леонардо да Винчи.

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ. Тайная вечеря.

МАДОННА РАФАЭЛЯ

Дрезден, который называли «столицей искусств», «Флоренцией на Эльбе», лежал в развалинах. Знаменитая картинная галерея, хранившая сотни лучших произведений мировых художников, исчезла.

По словам жителей, картины были вывезены еще до бомбежки. И никто не мог сказать, как найти никому не известные убежища, поглотившие сокровища мирового искусства.

Шли дни. Советские солдаты исследовали пустые, темные подвалы. Светя карманными фонариками, они выстукивали стены в поисках тайников. Спускались в глубокие щели заброшенных, залитых водой каменоломен. Их руки расчищали груды обломков,

обезвреживали сотни мин.

И они одержали еще одну великую победу. Разбросанные по разным тайникам, обреченные на гибель от жары, сырости или от взрыва ящика с толом, бесценные сокровища искусства были возвращены человечеству.

Когда открыли плоский деревянный ящик, бережно вынесенный из глубины залитой водой каменоломни, потрясенные солдаты увидели молодую женщину с младенцем на руках. Босые ноги легко ступали по облакам. Широко раскрытые, вдумчивые и немного грустные глаза смотрели куда-то вдаль. Весь облик женщины, одновременно простой и торжественный, полный нежности, мечтательности, любви и строгого величия, покорял каждого, кто ее видел. В поразительной четкости композиции картины не было ничего случайного, ничего незначительного. Мать с ребенком в центре и коленопреклоненные фигуры святого Сикста и святой Варвары, расположенные треугольником, создавали своим геометрическим построением впечатление уравновешенности и спокойствия. Складки одежд, как на античных статуях, связывали все воедино. Отогнутый край мантии Сикста повторял линии плаща молодой женщины, даже очертание ее слегка согнутой в колене ноги. Все три фигуры были совсем простыми, реальными и земными, хотя вокруг них клубились облака.

А в самой нижней части картины выглядывали из-за простой деревянной ограды двое чудесных ребятишек. У них были крылышки за плечами, в знак того, что они небесные обитатели. Но больше ничего ангельского в них не замечалось. Тот, что постарше, подпирал щеку рукой и удобно облокотился на ограду. Второй еще не дорос. Ему удалось только положить на ограду свои пухлые ручонки и уткнуться в них подбородком... В картине преобладали яркие тона. Желтая, синяя и зеленая краски одежд подчеркивали ярко-красный отворот мантии Сикста и алое платье женщины, пламенем горящее на фоне бело-голубых облаков. Но контрастность всех этих цветов с гениальным мастерством сглаживалась дополнительными оттенками, которые объединяли все в единое гармоничное и благородное целое.

Никаких внешних эффектов не было в необычайной картине, но, несмотря на это, она захватывала, покоряла и подчиняла себе каждого. Как величайшей чести, добивались солдаты права на охрану спасенного сокровища.

Это была всемирно известная «Сикстинская мадонна» Рафаэля...

В 1483 году, когда молодой Леонардо да Винчи, покинув прекрасную Флоренцию, заканчивал свой первый год при

миланском дворе, а восьмилетний Микеланджело Буонарроти еще зубрил латынь и терпел учительские колотушки в флорентийской школе, — у художника Джованни Санти и его жены Маджи родился сын.

Семья Санти исстари рождала художников. Новорожденному Рафаэлю суждено было стать пятым по счету.

Джованни Санти жил в городе Урбино — резиденции герцога Гвидобальдо Монтефельтро. Герцог любил искусство и развлечения. Джованни понимал толк и в том и в другом. Поэтому художника ласково принимали в замке, поручали ему придумывать пышные праздники и закупать для герцогской коллекции произведения искусства. Маленький Рафаэль часто сопровождал отца. Он любовался яркими картинами в тяжелых золотых рамах, касался рукой холодного мрамора статуй. Иногда, спрятавшись в каком-нибудь уголке, он слушал концерты.

Он рос среди искусств. Но самым дорогим была и оставалась для него живопись. Восьмилетним мальчиком он носил кисти и горшочки с красками в церковь, где его отец писал фрески. Джованни учил сына рисовать, объяснял ему законы перспективы и гармонии цветов и, видя необыкновенные способности Рафаэля, мечтал сделать его своим преемником. Но судьба решила иначе. Внезапно умерла Маджа, через несколько лет скончался и сам Джованни. Одиннадцатилетний Рафаэль остался круглым сиротой. Несколько лет он проучился у одного из друзей отца. А в 1500 году, когда ему исполнилось семнадцать лет, он попал в мастерскую знаменитого художника Пьетро Ваннуччи, по прозванию Перуджино, и надолго покинул родной Урбино ради красивой и оживленной Перуджи — столицы Умбрии.

У Перуджино было множество учеников. Но громадный талант Рафаэля сразу поставил его на первое место. Вместе с учителем он начал работать над росписью потолка в здании Совета корпорации банкиров.

Любовь к живописи, родившаяся словно вместе с ним, поглощала юношу всецело. В свободное время он бродил с альбомом по крутым улицам Перуджи и оливковым рощам ее окрестностей. Он рисовал старинные здания, стройные колонны, увитые розами, людей, занятых повседневными делами, и веселых ребятишек, игравших у порогов домов. Здесь, в Перудже, он создал и прекрасную «Мадонну Конестабиле» (так картину стали называть по имени ее последнего владельца), которая теперь украшает Ленинградский Государственный Эрмитаж. Здесь же, после отъезда учителя, Рафаэль открыл свою собственную мастерскую и, уже прославленный своими первыми картинами, получил множество заказов.

Но Перуджа была мала для его размаха. Он прожил там недолго. Вскоре восхищенный художник любовался с холма Фьезоле великолепными палаццо богатой Флоренции — центра искусства и науки. Среди шумной восторженной толпы он стоял затаив дыхание перед чудесными картинами Леонардо и Микеланджело на выставке в Синьории. Начался так называемый флорентийский период жизни Рафаэля, давший миру целый ряд различных мадонн. И хотя тема матери с ребенком, тема материнства, была самой любимой и близкой для Рафаэля, все его мадонны разные.

Иногда Мария изображена только с младенцем, иногда рядом с ними стоит еще маленький Иоанн, а бывают группы в шесть-семь фигур.

Почти четыре года провел Рафаэль во Флоренции. Гениальность двадцатипятилетнего художника, успевшего уже написать более пятидесяти картин, была признана всей Италией. И в 1508 году папа Юлий II вызвал его в Рим, вместе с другими прославленными мастерами, расписывать залы Ватикана.

РАФАЭЛЬ. Сикстинская мадонна.

ПОД СВОДАМИ ВАТИКАНА

Художники и скульпторы съезжались в Рим не только со всей Италии, но и из других стран. Одних влекли великие памятники прошлого, другие надеялись получить работу при папском дворе.

Ватиканский дворец венчал собой один из семи холмов, на которых раскинулся Рим. Рядом с ним, на месте разрушенной по повелению папы церкви, архитектор Браманте строил собор святого Петра. А в Сикстинской капелле, запершись от всех, суровый и неприветливый, создавал свою громадную фреску гениальный Микеланджело.

В Риме Рафаэль увидел все, о чем слышал, читал и мечтал. Возвышались развалины Колизея, императорских дворцов и триумфальных арок. Грандиозные аркады древних водопроводов продолжали снабжать водой жителей «Вечного города», и уже начинались раскопки среди заросших травой и кустарниками сооружений Форума.

Если бы двадцатипятилетний юноша, скромно, но со вкусом одетый, который любовался величественным в своей простоте Пантеоном, мог заглянуть в будущее, он увидел бы сотни людей, идущих почтить память его, Рафаэля, к могиле в этом самом здании. Славе гениального художника суждено было сравняться со славой древнего архитектора...

Многочисленные памятники античности произвели громадное впечатление на молодого художника. Они обогатили его талант, они стали отчасти причиной того, что искусство Рафаэля достигло в Риме расцвета, совершенства и признания.

Вместе со своим бывшим учителем Перуджино и другими художниками Рафаэль приступил к росписи помещений второго этажа Ватикана. Он начал с так называемой станцы делла Синьятура — зала подписей, — где папа подписывал бумаги. Фрескам делла Синьятура полагалось прославлять религию, философию, поэзию и правосудие.

Задача была нелегкой. Многочисленные окна и двери прорезывали стены, а сводчатые потолки заставляли делать верх росписей обязательно полукруглым.

Гениальная кисть Рафаэля блестяще выполнила задание, слив воедино архитектуру с живописью. В великолепной фреске «Афинская школа», прославляющей философию, невозможно различить, где своды Ватикана переходят в своды изображенного храма науки. Площадка с лестницей кажется продолжением станц. Зритель чувствует себя как бы участником собрания величайших философов и ученых разных времен в этом царстве мудрости и торжества человеческого разума.

Пышно украшенный сводчатый потолок опирается на мраморные стены. В нишах стоят античные статуи богини Афины и покровителя искусств Аполлона.

Перспективное уменьшение сводов и опор создает полную иллюзию пространства и глубины.

Как и в «Тайной вечере» Леонардо, все в фреске «Афинская школа» основано на точном математическом расчете. Впечатление пространства усиливается более ярким освещением в глубине… Освещенные поверхности в сводах сменяются затененными, выделяя самое существенное и создавая фон для исполненных достоинства и благородства центральных фигур Платона и Аристотеля.

Философы держат в руках написанные ими книги. Рука Платона указывает на небо как на источник знания и истины. Опущенная к земле рука Аристотеля призывает изучать законы природы и естественных наук.

Слева и справа от ученых мужей симметрично сгруппированы люди, слушающие спор двух великих умов. Слушателей много, но каждая фигура нарисована так характерно, что впечатления толпы не создается. Совершенно естественные позы и жесты бесконечно разнообразны. Что-то рассказывая, загибает пальцы Сократ. Опустившись на колени, пишет свои вычисления Пифагор. Архимед делает и тут же объясняет геометрический чертеж. Увлеченно беседуют между собой ученые глубокой древности, посланцы Египта, Ирана и других стран, а юноша, в неудобной позе, стоя на одной ноге, торопится записать хоть что-нибудь из услышанной здесь бездны премудростей. Подчеркивая своей позой иллюзию пространства, полулежит на ступенях Диоген, а географ Птолемей, с короной на голове и глобусом в руках, ведет беседу с астрономом Зороастром.

И, чтобы подчеркнуть связь Возрождения с античной культурой, художник запечатлел в картине и архитектора Браманте в лице стоящего внизу справа математика Эвклида, и художника Содому, помогавшего Рафаэлю в росписи, и свои собственные тонкие и нежные черты.

«Афинская школа» — гимн красоте, величию и силе человеческого разума, совершенство монументального искусства.

РАФАЭЛЬ. Афинская школа.

ЗАЩИТНИК РОДИНЫ

В один из майских дней начала XVI века на улицах Флоренции царило необычайное оживление.

С раннего утра народ толпился на площади перед дворцом совета Флорентийской республики — Синьорией. Над этим суровым зданием, с небольшими, прорезанными в толще серых каменных стен окнами, высоко возносилась башня с крепостными зубцами. Тот, кто подъезжал к Флоренции, еще издали видел на фоне стройных холмов вздымавшиеся над городскими крышами башню Синьории, или «Старого дворца», огромный купол собора Санта-Мария дель Фиоре — святой Марии Цветочной.

18 мая 1504 года на улицах, соединявших эти два самых знаменитых здания города, было особенно оживленно.

— Везут! Четвертый день уже везут! — слышались голоса в толпе. — Сегодня начнут ставить!

Речь шла о статуе, заказанной около двух лет назад скульптору Микеланджело Буонаротти. Еще совсем молодой, не достигший и тридцати лет, он уже успел прославиться своими работами в Риме.

Статуя была готова уже несколько месяцев назад, и комиссия, состоявшая из художников, скульпторов и архитекторов, решила

установить ее перед дворцом Синьории.

Собравшиеся на площади флорентийцы делились друг с другом подробностями создания этой статуи. Уже давно во дворе собора лежала огромная продолговатая глыба мрамора. Сорок лет назад один скульптор пытался высечь из нее человеческую фигуру. Но ему это не удалось.

А затем никто из тех, кому это предлагали, не хотел браться за работу, неудачно начатую другим. Отказался даже знаменитый художник и скульптор Леонардо да Винчи. И только горячий, увлекающийся, влюбленный в свою профессию Микеланджело согласился высечь из испорченной мраморной глыбы огромную фигуру.

Статуя, которую за ее громадные размеры флорентийцы называли «Гигантом», должна была изображать юношу Давида.

Записанное в Библии предание рассказывает о нем.

На Израильское царство напало войско соседнего народа — филистимлян. Много дней подряд выходил из рядов филистимлян великан и силач Голиаф в тяжелых медных доспехах, вызывая желающих померяться силами, чтобы поединком решить исход войны. Но никто из израильских воинов на это не решался.

Вызов Голиафа осмелился принять юный Давид. Он был простым пастушком и пришел в воинский стан навестить своих старших братьев.

С палкой, пращой и несколькими гладкими камешками, подобранными в ручье, Давид вышел против страшного противника. Закованный в медную броню великан встретил его угрозами и насмешками. Но Давид камнем, метко брошенным из пращи, попал в лоб Голиафу и убил его на месте. Войско филистимлян бежало.

Статуя Давида создавалась не впервые. В отважном поступке легендарного юноши итальянские горожане видели в это тревожное время постоянных войн образ стойкого, самоотверженного борца за родину, готового в любой момент встать на ее защиту.

Флорентийцам, собравшимся на площади Синьории, пришлось ждать очень долго. Наконец появилось высокое неуклюжее деревянное сооружение, медленно приближавшееся по узкой улице. К сооружению была на толстых веревках подвешена огромная мраморная статуя, более пяти метров высотой. Сорок человек с трудом передвигали на катках эту громаду.

Прошло еще немало дней, прежде чем мраморный гигант занял свое место, хотя пьедестал на площади был построен заранее.

Словно застыв на миг перед решающим поединком, стоит Давид у стен Синьории. Резкие складки на лбу придают ему выражение грозной силы. Брови сурово сдвинуты. Ноздри кажутся трепетно раздувающимися. Живым и словно горящим делают взгляд глубоко высверленные в мраморе зрачки. Видно, что юношей владеет только одна мысль — победить во что бы то ни стало. От него зависит спасение родины.

Под резцом талантливого скульптора мрамор заговорил, наполнился дыханием жизни.

Никакая работа, даже самая большая и сложная, не пугала Микеланджело. Через четыре года после установки «Гиганта» на площади Синьории римский папа предложил скульптору расписать потолок Сикстинской капеллы сценами из библейских сказаний.

Почти не привлекая помощников, лежа на спине, работал Микеланджело над громадной, занимавшей более 600 квадратных метров фреской. Это было так трудно и продолжалось так долго, что еще много времени спустя он не мог рассмотреть какой-нибудь предмет или прочесть письмо иначе, как держа его над головой, чтобы лучше видеть.

Вмешиваться в свою работу он не позволял никому и до окончания росписи не впускал в капеллу даже самого папу. Только тогда, когда были сняты леса, глазам папы и его приближенных предстало необычайное зрелище.

Гениальная кисть Микеланджело заполнила плоскость потолка могучими фигурами. Написанные в верхней части колонны и пилястры как будто возносились к небу, и сама капелла стала казаться выше. Статуями казались написанные между колоннами фигуры юношей, старцев и женщин. А вся средняя часть потолка напоминала громадный просвет в крыше, через который видно небо. Художник, скульптор и архитектор, Микеланджело создал в этой работе иллюзию всех трех искусств, объединившихся вместе.

Весь пыл своей кипучей натуры, свою любовь к родине вложил еще молодой Микеланджело в мраморного Давида. А двадцать пять лет спустя ему пришлось самому оборонять родной город от врагов. Флоренцию осадили немецкие и испанские войска. Отчаянная борьба маленькой республики против намного превосходивших сил неприятеля поистине напоминала поединок Давида с Голиафом.

Оставив свой резец, забросив начатые работы, Микеланджело руководил возведением крепостных бастионов.

На месте главного укрепления, которое особенно яростно обстреливали вражеские пушки, была впоследствии поставлена

бронзовая копия Давида. А мраморный гигант более трех с половиной веков гордо высился на площади Синьории. Лишь в конце XIX столетия статую решено было перевезти в музей Флорентийской Академии художеств. На ее месте поставили копию из мрамора.

Тремя великими гениями — Леонардо да Винчи, Микеланджело и Рафаэлем — поднята на недосягаемую высоту живопись и скульптура эпохи Возрождения. Ими заложены основы реализма всего западноевропейского искусства.

Дворец Синьории. Флоренция.

МИКЕЛАНДЖЕЛО. Давид.

III. Северная Пальмира

Над желтым песком пустыни, поросшей колючей травой, высится колоннада из белого с розовыми прожилками мрамора. Лежат на земле упавшие колонны...

Больше ничего не осталось от древнего города Пальмиры. Когда-то он был большим и шумным. К нему тянулись богатые караваны из Аравии и Индии, и римские войска проходили по его улицам. Все исчезло, разрушилось, превратилось в историю. Но так прекрасен был город, что название его стало символом, означающим красоту.

Много веков спустя возник на далеком севере другой город. Он вырос на пустынных берегах реки Невы. За красоту и величие зданий и памятников, широких проспектов и площадей его стали называть Северной Пальмирой.

АССАМБЛЕЯ В ЛЕТНЕМ САДУ

Императорский флаг-штандарт поднялся на бастионе Петропавловской крепости. По Неве плыли всевозможные гребные и парусные суда — гости торопились попасть на ассамблею в Летний сад прежде, чем грянут пушечные выстрелы, возвещающие о начале праздника.

К опоздавшим Петр бывал суров.

Выходили из лодок у ступенек галерей. Дамы, торопясь, подхватывали шумящие юбки. Пройдя через галереи, шли по главной аллее к Царицыной, или Шкиперской, площадке, любовались диковинным садом — таких еще не видывали на Руси. Симметричные аллеи «першпективы» пересекались под прямым углом. Подстриженные кустарники тянулись сплошными стенами, образуя местами ниши для ваз и белых мраморных статуй, ярко выделявшихся на зеленом фоне. Липы, дубы и вязы, подстриженные ножницами умелых садовников, являлись глазу шарами, кубами, пирамидами.

«Если проживу три года, — буду иметь сад лучше, чем в Версале у французского короля», — сказал Петр. Он сам составил первый проект его планировки, сам руководил строительством, выписывал редкие деревья и цветы для партеров с ковровым рисунком.

Все было устроено «регулярно», по плану, как в «славном огороде Версальском». На главных аллеях смотрели друг на друга

«грудные штуки» — бюсты римских императоров, греческих философов, олимпийских богов и богинь. На четырехугольных прудах с островками и беседками плавали лебеди.

Вдоль берега Невы построили три дубовых галереи: среднюю — для танцев, в двух боковых накрывали столы. А по всему саду были разбросаны всякие затеи: павильоны, гроты и лабиринты. Больше пятидесяти фонтанов поднимали свои серебристые струи. Вода для них шла из соседней речки, Ерика, который за это получил потом прозвание «Фонтанки». А в павильоне стоял фонтан «Нептун», и в том «Нептуне» вода двигала орган, чтобы играла музыка.

Сегодня ассамблея была особая. Ожидали прибытия из далекой Италии мраморной языческой богини Венус. Для встречи собрались не только гости, прибыли даже древние боги. Они тоже приплыли по Неве и сами вошли в сад, потому что они были обыкновенные люди, только ряженые...

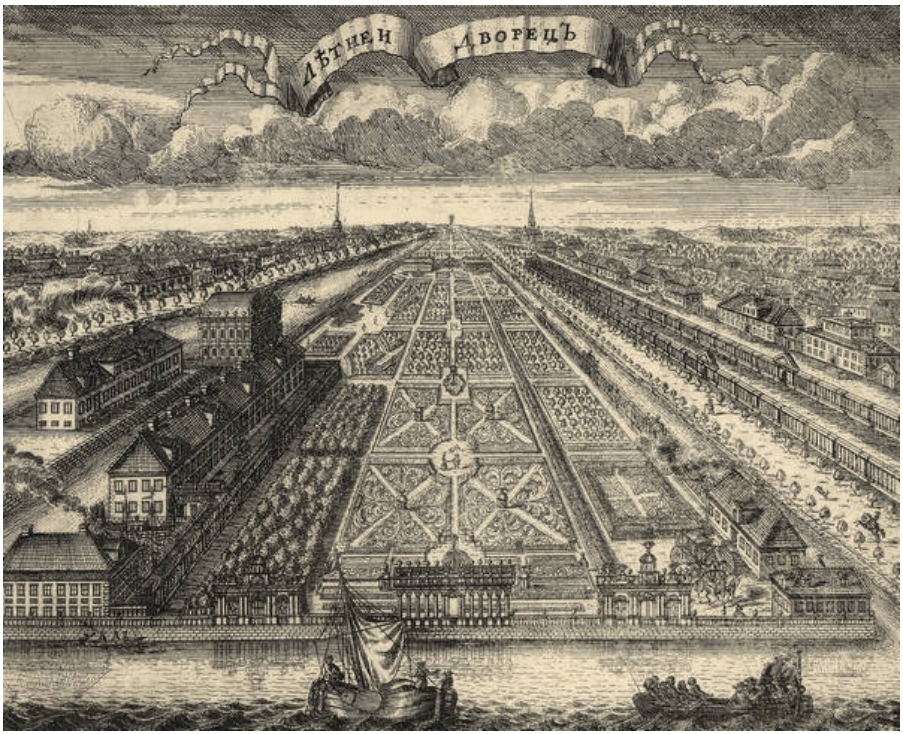
Ударили пушки. Вход в сад закрыли.

Теперь никто не смел уйти без позволения царя, пока не кончится праздник.

Несколько дюжих гренадеров с трудом внесли в среднюю галерею длинный деревянный ящик. Петр собственноручно его открыл. Подъемной машиной медленно и осторожно поставили статую на приготовленное подножие, и сразу же вспыхнул многоцветный фейерверк. Радуга «потешных» огней осветила маленькую головку богини, гордо посаженную на тонкой шее и слегка повернутую к левому плечу. Мягкие волнистые пряди волос были завязаны на затылке узлом и сдерживались повязкой. Длинные локоны падали на плечи...

Две тысячи лет прошло с тех пор, как было создано это совершенное произведение античной скульптуры — глубоко человечный образ прекрасной женщины, называемой богиней любви и красоты. Теперь, в 1720 году, после долгого путешествия в темном ящике, она воцарилась над Невой, в новом, блистательном городе — Санкт-Питерсбурхе.

Вид Санкт-Петербурга. Гравюра А. Зубова



Летний сад. Гравюра А. Зубова.

ФЕЛЬТЕН. Решетка Летнего сада.

Венера Таврическая.

«ИЗ ТЬМЫ ЛЕСОВ, ИЗ ТОПИ БЛАТ…»

Окончился пир, погасли огни праздника. Разъехались

усталые гости. Петр прошел в свой кабинет в летнем дворце и подошел к столу. Рядом с книгой Магницкого «Арифметика — сиречь наука числительная» лежала груда писем и бумаг. Нужно было все это пересмотреть.

Прочтя одно из писем, он усмехнулся. Писал ему Иван Коробов из Голландии, куда был послан с другими «добрыми ребятами» для обучения.

Все посланные скучали по родным местам. Но тем, которые жили во Франции или Италии, было все-таки легче. Им нравился мягкий климат, образованное общество, веселые праздники, красивая природа. А «голландцы», окруженные корабельщиками да купцами, совсем затосковали среди низких берегов, дюн и туманов. И Иван Коробов написал Петру, прося отпустить его во Францию и Италию. Отложив письмо, Петр подошел к окну, открытому на Неву. Тяжелые, медленные волны отливали свинцом. Мерцающая лунная дорожка бежала через реку к Петербургской стороне — месту, откуда зачинался город. И перед мысленным взором его создателя вставало все сделанное и пережитое за последние семнадцать лет...

Город возникал поистине «из тьмы лесов, из топи блат», не только на пустом месте, но хуже — на мокром. Десятки тысяч крепостных крестьян, солдат, каторжников возили в тачках, тащили в рогожах, даже носили в подолах то, чего не было вокруг, — сухую землю. Этой землей засыпали ненасытное, чавкающее болото. Кувалдами загоняли сваи в зыбкую, неверную почву...

Так на небольшом островке, который не раз заливали волны, возводили земляные стены Петропавловской крепости, чтобы закрыть вход в Неву шведским судам. А три года спустя на месте крепостных валов уже начали воздвигать каменные стены.

Под защитой шести крепостных бастионов на большом Березовом острове, отделенном от крепости узким водным протоком, строился город. За два дня поставили маленький домик для Петра. По берегу Невы росли дома петровских вельмож, а в глубине острова — слободы первых рабочих петербургских мануфактур.

Дома были деревянные, мазанковые, только раскрашенные под кирпич. Но когда, с 1712 года, город стал столицей Русского государства, Петр приказал богатым людям строить дома из камня. Он запретил по всей России постройку каменных зданий, всех же каменщиков велел пригнать в Петербург. Каждый, ехавший в столицу, обязан был привезти с собой камень и сдать его на заставе.

Одним из первых построил каменный дворец на

Васильевском острове Меншиков. Издалека были видны высокая двухскатная крыша, причудливо закругленный фронтон, украшенный фигурами морских богов, и золоченые княжеские короны, венчающие боковые корпуса; к реке вела красивая лестница: Александр Данилович любил пышность, и дом его намного превосходил по размерам и богатству жилище царя[14].

Петр оглядел свой небольшой скромный кабинет и усмехнулся. Сам он предпочитал простоту во всем: в жилище, в еде и одежде. Но ничего не жалел для новой столицы — города, растущего на зависть и изумление всей Европе.

Облако скрыло луну, и мерцающая дорожка на Неве погасла, словно для того, чтобы увести мысли Петра с правого берега Невы на левый, куда вскоре был перенесен центр столицы. Там уже с 1704 года стояла корабельная верфь — гордость царя. С ее стапелей сходили большие военные корабли, так необходимые России для морской борьбы со шведами. Окруженная рвом и земляным валом с пушками, Адмиралтейская верфь одновременно служила и крепостью. А над ней высоко в небо возносилась башня со шпилем, увенчанным золоченым корабликом.

От верфи в лесу проложили в разные стороны длинные прямые дороги. И одна из них — Невская першпектива — стала главной улицей столицы.

Вдоль берега Невы от Адмиралтейства шла линия домов вельмож — каменных, двух- и трехэтажных, с большими окнами, балконами и высоким крыльцом. Купцы, в специально отведенных для них слободах, строились попроще. Но никто не смел строить как ему вздумается: город возводился строго по плану. У него должны были быть прямые и широкие улицы, просторные площади, каналы, сады. По специальному указу здания приказывалось ставить не «середь дворов», как испокон веку было на Руси, а вдоль улицы, создавая так называемую «красную линию».

Для этого нужны были знающие люди. Для этого отправил Петр в далекие края тех «добрых ребят», один из которых прислал теперь жалобное письмо, лежавшее на конторке. Петр обмакнул в чернильницу гусиное перо и быстро начал писать:

«Иван Коробов! Пишешь ты, чтоб отпустил тебя во Францию и Италию для практики архитектуры… Но в обеих сих местах строения здешней ситуации противные места имеют, а сходнее голландские. Того ради надобно тебе в Голландии жить... и выучиться маниру голландской архитектуры, а особливо фундаментам, которые нужны здесь, ибо равную ситуацию имеют для низости стен... того ради отложа все, сему предписанному

учись».

ДЕЛА «ДОБРЫХ РЕБЯТ»

На том и кончилась попытка юноши сбежать из скучной Голландии. Иван Коробов понял, что для построек в Петербурге надо уметь делать фундаменты на таком же грунте, как в Амстердаме, что климат Голландии почти такой же, как на Неве. А главное, что он, Иван Коробов, будет строить не только дворцы.

С успехом закончив курс своего учения, он вернулся в Петербург, где и был зачислен на службу по Морскому ведомству. Первые постройки свои он возводил в Кронштадте, потом работал вместе с другими петербургскими архитекторами в «канцелярии от строений», составляя проекты для тех, кто хотел строиться в столице. А уж после смерти Петра, в 1735 году, ему была поручена перестройка Адмиралтейства.

Коробов сохранил первоначальную планировку верфи. Он оставил двойной ряд корпусов, образующих букву П, но заменил мазанковые постройки двухэтажными каменными зданиями. Над центральными воротами он возвел стройную башню, увенчанную золоченым шпилем и корабликом...

Пройдут века. Изменится облик города. Но адмиралтейская башня с золоченым шпилем навсегда останется эмблемой Петербурга.

В «канцелярии от строений» работали вместе с Коробовым и другие молодые русские архитекторы. Разная была у них биография, и разная судьба ожидала каждого из них.

Петр Еропкин трудился над благоустройством Петербурга. Новым, им придуманным способом он укреплял берега Невы. Разработал генеральный план города в районе Адмиралтейства, и памятью о нем осталась новая магистраль — Гороховая улица.

Еропкин горячо любил родину и принес ей в жертву свою жизнь. Он не мог равнодушно смотреть на усиливающееся в России после смерти Петра влияние немцев, которыми окружила себя императрица Анна Иоанновна.

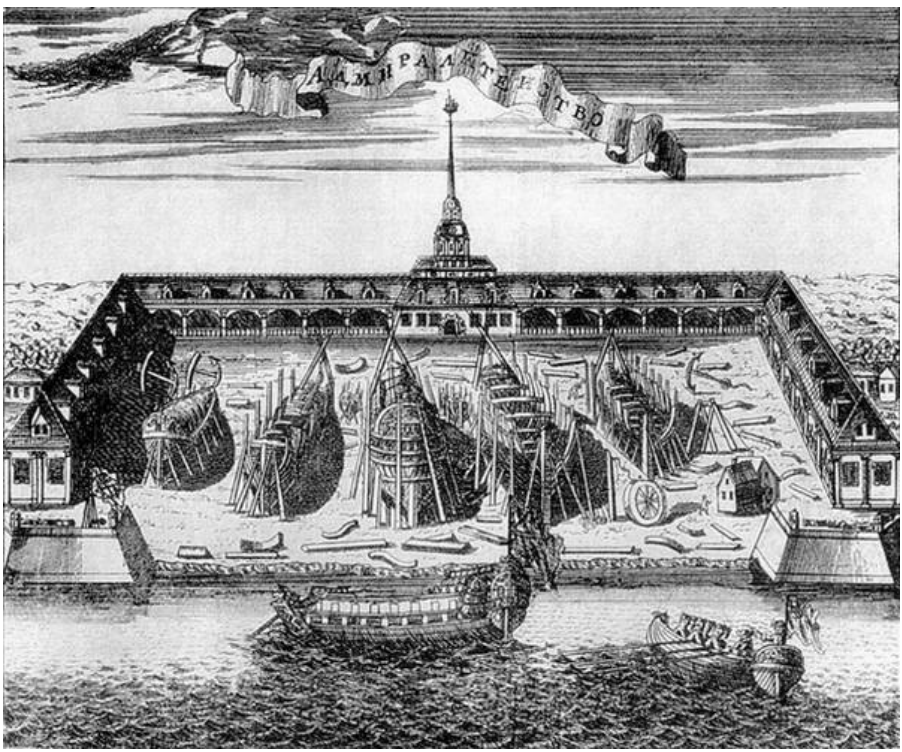
Один из министров того времени, Артемий Волынский, пытался вступить в борьбу с засилием иностранцев. К нему примкнули передовые люди — патриоты своей родины, среди них был и Еропкин. Но царица, полностью доверявшая немцам, приказала казнить «заговорщиков». На Ситной площади в Петербурге вместе с Волынским погиб и Еропкин.

Иначе сложилась судьба Земцова. Михаил Григорьевич

Земцов не уезжал учиться за границу. Он был первым архитектором, получившим образование в Петербурге. Способный и трудолюбивый, он быстро продвигался вперед. И когда в ноябре 1724 года Петр велел собрать всех иноземных архитекторов для аттестации Земцова, они единодушно постановили: «Достоин звания архитектора полного и действительного».

Земцов был первым русским архитектором, который противопоставил горенкам, клетям и темным покоям боярского терема просторный светлый дворец с залами для ассамблей и кабинетами для занятий. Строил Земцов много.

Ему принадлежит дворец в Ревеле (ныне Таллине), Аничков дворец (Дворец пионеров) в Петербурге, парковые павильоны Летнего сада и многие другие строения. По сей день напоминает о талантливом русском зодчем церковь Симеона и Анны (угол улиц Белинского и Моховой в Ленинграде).



Адмиралтейство. Гравюра Я. Ростовцева.

ПЕТРОВ ДВОР

В начале XVIII века на крутом высоком уступе над Финским

заливом кипела работа. Сотни солдат и крепостных крестьян рыли каналы, прокладывали аллеи, сажали деревья. Важно прохаживались архитекторы. Суетились садовники, мастера фонтанного дела, резчики по камню и дереву.

Иногда появлялся высокий стремительный человек в преображенском кафтане. Размашистым шагом он поспевал всюду. Он собственноручно набрасывал план парка, указывал направление аллей, выбирал места для дворцов и фонтанов. Петр I строил свое любимое детище — Петергоф.[15]

Древнюю Пальмиру окружала пустыня. Путник, покинувший город, терялся среди бесконечных бесплодных песков. А Северная Пальмира выросла среди лесов, на зеленых берегах Финского залива. Чудесные создания зодчих и скульпторов как бы перешагнули с улиц и площадей Петербурга в леса и поля его окрестностей. Камень, мрамор и бронза объединялись в сказочно прекрасный ансамбль с зеленью деревьев и голубыми просторами моря. Подобное волшебной сказке, вырастало одно из самых удивительных творений мирового искусства — Петергоф.

В то самое лето 1720 года, когда в Летнем саду веселая ассамблея встречала прибывшую в Петербург статую Венеры, Петр I получил письмо. Писал ему Савва Рагузинский, дипломат, который находился в Италии.

Савва сообщал Петру, что отправляет для Петергофа две мраморные статуи — «Адама» и «Еву», работы лучшего венецианского мастера Джованни Бонацца.

В тот же день, когда было получено донесение, что статуи прибыли, царская яхта вышла в море: Петру не терпелось поскорее взглянуть на новое сокровище. После нескольких часов пути яхта вошла в канал, прорытый от берега моря до самого дворца. Еще ни одна резиденция в мире не знала такого въезда. Море как бы подступало к дворцу, горделиво высившемуся на краю обрыва, но еще не законченному. Не достроены были и каменные лестницы, которые спускались по уступу в парк, где садовники распоряжались посадкой привезенных из-за границы цветов, а фонтанные мастера наблюдали за прокладкой деревянных труб. Сам Петр обследовал местность, чтобы найти источники воды для фонтанов. В двадцати километрах от моря множество родников рождали бежавшие под уклон речки и ручьи. Оттуда и прокладывали фонтанный водопровод. «Адама» и «Еву» Петр нашел в аллее. Бассейны, где они должны были стоять, еще не были готовы. Приложив руку к груди, Адам смотрел на небо, а его юная подруга с длинными, распущенными волосами словно задумалась в ожидании близкой разлуки. Статуи предназначались для фонтанов в разных концах сада. Петр

торопил строителей. Ему хотелось поскорее увидеть свой Петергоф завершенным.

В 1723 году, когда фонтаны наконец забили, уже нельзя было подойти на яхте к самому дворцу. Каменные лестницы превратились в уступы каскадов. По ним сплошной прозрачной пеленой сбегала в канал вода. С каждой ступени били вверх и разлетались легкими радужными брызгами тонкие высокие струи. Между ними спускалась вниз торжественная процессия сверкающих на солнце свинцовых золоченых статуй древних богов и героев.

Аллеи, которые лучами расходились в разные стороны от каскада, замыкались пышными водяными букетами. Там, среди серебряных брызг, встали и прародители человечества Адам и Ева.

А внизу, в самом центре, у подножия каскада и дворца, вода с шумом и пеной падала в широкий бассейн, прозванный «ковшом», вокруг фигуры силача Самсона. Его могучие руки раздирали пасть льва, из которой взлетал к небу мощный фонтан, а по краям бассейна два бойца метали друг в друга струи, похожие на скрещенные мечи.

Эта статуя должна была увековечить торжество России над Швецией и выход к берегам Балтийского моря. Петру не довелось увидеть Самсона, созданного из свинца талантливым скульптором Карло Растрелли — отцом знаменитого зодчего. Легендарный библейский герой, растерзавший льва, как козленка, встал на свое место только двенадцать лет спустя, когда Петра уже не было в живых, а всеми работами в Петергофе заправлял молодой зодчий Михаил Земцов.

СМЕНА БОГОВ. Богам свойственно стареть и приходить в негодность. Особенно тем, которые сделаны из свинца.

Шли годы. Скульптуры Большого каскада постепенно разрушались. Непрочный, мягкий свинец давал трещины, статуи беспомощно кривились, теряли форму. Время изуродовало их так, что нельзя было даже снять с них слепки, чтобы изготовить новые.

В один из осенних дней 1799 года, когда листва парка пылала золотом и багрянцем, по аллее к каскаду шла группа людей. Среди них выделялся человек лет шестидесяти, в парике, уже выходившем из моды, с округлым, приятным лицом. Слегка прищурив от осеннего солнца умные, чуть насмешливые глаза, он издали всматривался в статуи каскада. Фонтаны молчали. Лишенные блистающего водяного покрывала боги уныло являли взору изуродованные торсы и кривые ноги.

Но вдруг по ступеням начала медленно скользить водяная пелена.

Невысоко, робко взвилась струя из пасти льва, радугой вспыхнули искрометные мечи бойцов. Выше и выше поднимались брызги, нарастал серебряный звон воды.

Фонтаны были только что пущены. Их пустили именно ради тех людей, которые шли по аллее, — скульпторов, которые должны были создать новые статуи взамен обветшавших. Садовники и фонтанщики с любопытством всматривались в лица необычных гостей. Им не раз приходилось слышать имя старшего из них — Федота Ивановича Шубина.

Крестьянин Федот Шубной родился в том далеком северном поселке, который дал миру Ломоносова. Вся семья Шубных славилась умелой резьбой по моржовой кости, резчиком был и юный Федот. И он, как когда-то Ломоносов, пешком ушел из Холмогор за обозом, взяв на дорогу мешок ржаных сухарей. Двадцать суток по льду замерзших озер, через леса и завьюженные поля пробирался обоз до Петербурга. Знаменитый земляк Федота, Ломоносов, устроил юношу истопником во дворец, а потом учеником в Академию художеств. Молодому помору выдали форменную одежду и стали писать его уже не Шубным, а Шубиным.

Он окончил академию с блеском, несколько лет провел в Париже и Риме, удостоился звания почетного члена Болонской академии. А Архангельская губернская канцелярия все еще продолжала числить в беглых крестьянина Федота, сына Ивана Шубного...

Шубин прославился как мастер скульптурного портрета. Это искусство не пользовалось особым почетом в Петербургской академии. Там больше занимались статуями античных богов и героев. Но Шубин шел своей дорогой, никому не подражая. Из-под его резца выходили удивительные по меткости и смелости скульптуры. Живыми казались надменный Орлов, умный, но ленивый и ожиревший канцлер князь Безбородко, пресыщенный роскошью и властью всесильный любимец Екатерины II Потемкин и безобразный, полубезумный император Павел.

Шубин не льстил своим заказчикам, не старался приукрасить их. Заказчики были не слишком довольны его беспощадной правдивостью, платили не очень щедро, и к шестидесяти годам скульптор, обремененный многочисленной семьей, был совершенно измучен нуждой и заботами. Только недавно академия предоставила ему платное место профессора, а теперь он получил предложение работать над новой скульптурой для Большого каскада. С неохотой принял это предложение старый

скульптор. Мифологические герои никогда его не привлекали. Но сейчас, в аллее Петергофского парка, он не жалел о своем согласии. Так хорош был каскад, так играли в радуге водяных струй даже эти ветхие свинцовые статуи...

Любовались красотой каскада и спутники Шубина — задумчивый, с тонкими чертами лица Феодосий Федорович Щедрин, которому предстояло через десяток с небольшим лет создать нимф Адмиралтейства; живой, энергичный Иван Прокофьевич Прокофьев и гордость академии — Михаил Иванович Козловский. Несмотря на свои еще далеко не старые годы, он успел уже воспитать не одного талантливого скульптора.

Лицо Козловского было полно оживления. В его голове всегда роились широкие замыслы и разнообразные планы. Только недавно Козловский задумал работу над проектом статуи Суворова — героя блестящих побед в Итальянском походе лета 1799 года... И при виде старого Самсона глаза скульптора загорелись. Самсон — тоже памятник победы, образ героя-победителя. Суворов и Самсон стали казаться Козловскому частями одного грандиозного замысла — замысла создания памятника русской славы. . .

Долго стояли скульпторы у подножия каскада. Они обходили его со всех сторон, поднимались и спускались вдоль каскадных уступов, всматривались в силуэты статуй и причудливые рисунки фонтанных струй. Иногда они молчали, думая каждый о своем, иногда оживленно обменивались мнениями.

Работа над новой, бронзовой скульптурой для Большого каскада началась...

* * *

Козловскому не хотелось точно повторять растреллиевского Самсона. Развевающийся плащ, в который одел библейского героя старый скульптор, не нравился Михаилу Ивановичу. Силуэт новой статуи рисовался ему обнаженным, без лишних, отвлекающих деталей. Главное — четкая, выразительная лепка мускулов.

Энергично разминая глину, Козловский представлял себе фигуру Самсона при ярком солнечном свете, среди игры и блеска водяных струй, в переливах света и теней. Все больше обретала жизнь модель будущей статуи, и что-то напоминало в ней героическую силу изваяний Микеланджело, которые внимательно изучал Козловский во время своей итальянской поездки...

Шубину предстояло лепить для верхней ступени каскада статую Пандоры[16], но этот фантастический сюжет не очень вдохновлял его. И ему, как Козловскому, пришли на помощь

воспоминания юных лет.

Его Пандора напоминает юную купальщицу Фальконе, которая делает нерешительный шаг, робко касаясь ногой холодной воды. Все в ее хрупкой фигурке просто, живо, естественно. Прокофьев изобразил Неву и Волхов — реки, несущие свои воды в покоренную Балтику. Юная дева Нева, полулежа на скале, будто рассказывает о чем-то сильному, мускулистому, бородатому Волхову, который, склонившись к ней, внимательно и добродушно слушает ее рассказ. Каждый скульптор выбрал себе одну или несколько статуй. Бронзовые фигуры отливались по моделям, созданным в мастерских Академии художеств.

В первые годы нового, XIX века статуи поднялись на своих пьедесталах над парком. Новой красотой заблистал Большой каскад. Вновь выстроилась на его уступах торжественная процессия богов и героев. Нерешительно склонилась над роковым сосудом легкомысленная Пандора. Потрясая отрубленной головой Горгоны, бросается в бой воинственный Персей Щедрина, и кажется, что ветер развевает косматый гребень его шлема. А Неву разлучили с Волховом. Вместо одной группы, задуманной Прокофьевым, решили сделать две отдельных фигуры. Волхов заказали Прокофьеву, а Неву — Щедрину. Их навсегда разделила водная масса ковша.

Из пасти издыхающего льва, которую в могучем усилии раздирает Самсон, с шумом вылетает двадцатиметровая струя. Славя победу, трубят в раковины Тритоны, Сирены и Наяды...

Но не все мастера, создавшие эту неповторимую красоту, могли любоваться ею. Едва установили Самсона, как умер Козловский, успев создать и величественный памятник Суворову на Марсовом поле в Петербурге. А через три года скончался и Шубин. Прекрасной лебединой песнью был для них обоих Большой петергофский каскад...

М. КОЗЛОВСКИЙ. Самсон.

М. КОЗЛОВСКИЙ. Памятник А. В. Суворову.

БРОНЗОВЫЙ ПЕТР. Летели годы. Более полутора столетий прошло с того дня, когда царская яхта подошла по каналу к Большому дворцу и Петр зашагал по еще неустроенной аллее к своему любимому кирпичному домику «на голландский манир» — Монплезиру[17]. Через полтораста лет на широкой Монплезирской перспективе снова появилась фигура Петра. В мундире Преображенского полка, высоких ботфортах и

треугольной шляпе, слегка сдвинутой на затылок, он поднялся на высокий гранитный пьедестал.

Статую эту создал замечательный скульптор конца XIX века Марк Матвеевич Антокольский. Сын бедных родителей, младший из тринадцати детей, мальчик по ночам, потихоньку от всех, лепил из глины и вырезал из дерева фигурки людей и животных. Потом ему удалось поступить в академию и стать учеником Николая Пименова, сына того самого скульптора, который создавал величественные колесницы славы на площадях Петербурга. Боги, герои, отзвуки далекой и уже мертвой античной древности не привлекали молодого Антокольского. Его интересовали образы, взятые из жизни. «Одна красота без внутреннего содержания — то же, что красивый фасад без дома. Правда в искусстве выше всего», — говорил он. Ему хотелось создать статуи выдающихся людей русской старины. И резец скульптора вызвал из глуби веков погруженного в мрачное раздумье, умного, но жестокого царя Ивана IV, мудрого старца Нестора, автора летописи «Откуда есть пошла русская земля», и бесстрашного, сурового покорителя Сибири Ермака Тимофеевича. А на аллее Петергофа встал бронзовый Петр. Рука его крепко опирается на трость, как будто только что он шагал своим крупным размашистым шагом. Взгляд устремлен вдаль, на море. Сдвинуты брови, плотно сжаты губы. Энергией, непреклонной волей дышит это лицо. И кажется, что не бронзовый, а живой Петр шагает вперед навстречу ветру, бурям, трудам и опасностям, беспощадно ломая все, что может помешать ему привести государство Российское «из тьмы неведения на театр славы всего света».

Четко рисуется гордый силуэт высоко в зелени на перекрестке аллей. Со всех сторон доносится сюда мерный шум фонтанов, а впереди расстилается море, к которому вечно устремлен взор создателя «Петрова двора» на крутом высоком уступе над Финским заливом.

М. АНТОКОЛЬСКИЙ. Петр I.

СМОЛЬНЫЙ МОНАСТЫРЬ

У ворот небольшого дома на Невской першпективе стояла карета. Лошади нетерпеливо били копытами по булыжной мостовой. Кучер лениво покрикивал на них.

— Дяденька, а дяденька! — спросил стоявший у ворот оборванный мужичок. — Чьи это будут кони-то?

— Обер-архитектора, графа Растреллия, — важно ответил кучер. — А ну ступай отсюда, вон он сам идет!

Из дверей вышел полный, пышно одетый человек. Выбежавшие лакеи откинули подножку и помогли ему усесться. Карета покатилась направо — туда, где блестел, замыкая першпективу, золоченый шпиль Адмиралтейства.

Растрелли рассеянно смотрел на знакомую картину. Липы, высаженные по обеим сторонам улицы, были совсем молодыми, когда он впервые приехал сюда с отцом — знаменитым скульптором — в 1716 году. 32 года тому назад. Он помнил, как возводил Земцов промелькнувшую слева деревянную церковь. А прекрасный дворец Строгановых на берегу Мойки строил он сам. Много дворцов для петербургских вельмож уже успел создать знаменитый архитектор Варфоломей Растрелли.

Копыта звонко застучали по доскам Полицейского моста. Обогнув земляной вал, окружавший Адмиралтейство, карета выехала на дворцовый луг. Под окнами русской императрицы Елизаветы паслись коровы дворцового ведомства.

«Никуда не годится, — в сотый раз подумал Растрелли, окинув взглядом не раз перестроенный им дворец, — пора, пора привести его в порядок!»

Царица Елизавета была уже немолода. Приходили в голову мысли об отдыхе под старость. Для такого отдыха порешила она возвести на месте Смоляного двора, где хранили деготь и смолу для нужд Адмиралтейства, красивый монастырь. По этой причине и был вызван во дворец обер-архитектор.

Растрелли задумал заказанный Смольный монастырь в виде сказочного дворца. Именно такое здание подобало и этой царице и всей эпохе. Ведь во дворце Елизаветы не было уже и следа петровской сдержанности и простоты. Все было пышно, празднично и роскошно. Укреплялась абсолютная монархия, богатела дворянская верхушка. Все сильнее становилась тяга к роскоши и великолепию.

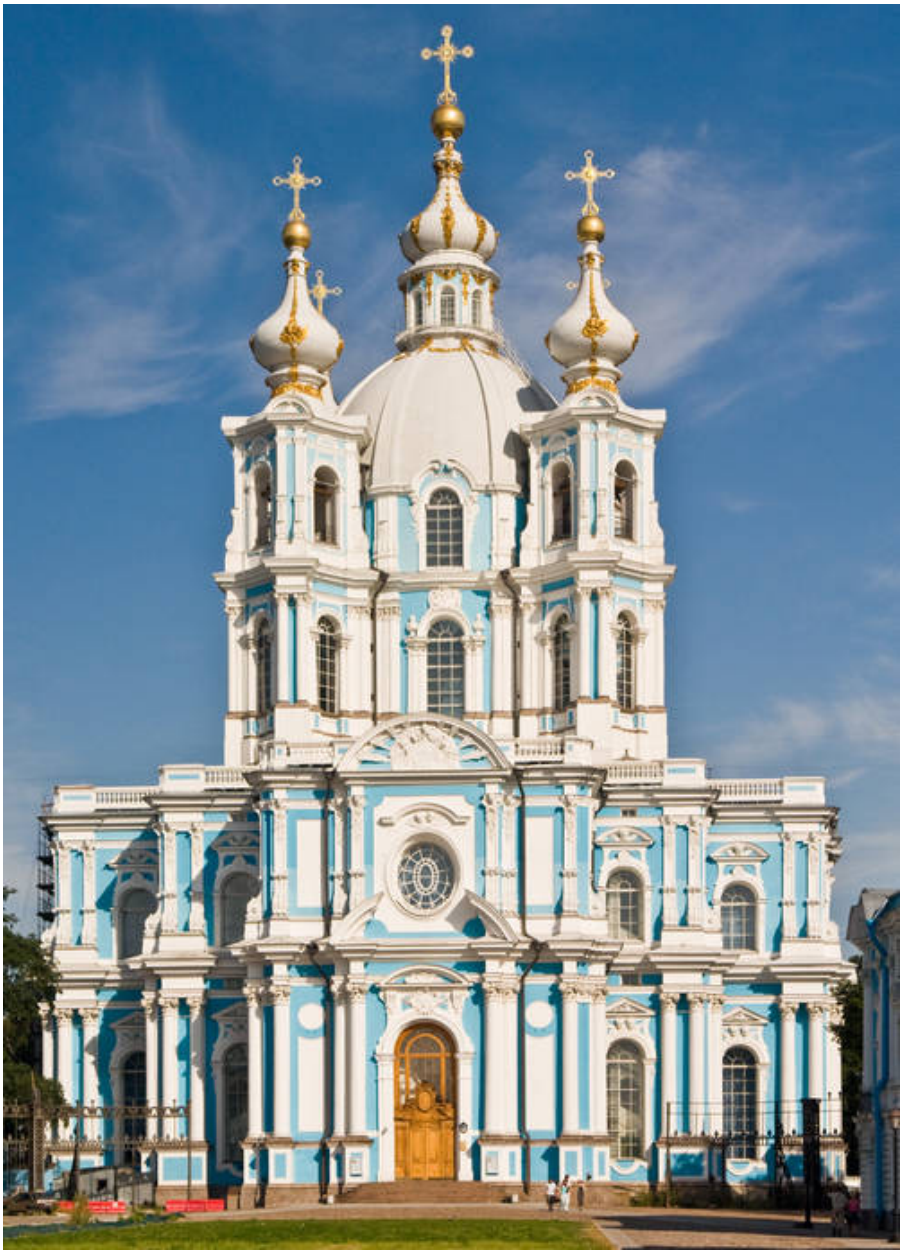
В том же 1748 году начались работы.

Через девять лет над Невой вознеслось легкое, нарядное здание. Нельзя было не любоваться четкими, словно вылепленными, формами собора и сгруппированными в пучки колоннами с нарядными коринфскими капителями. Пышные лепные наличники почти сходились друг с другом, так часто были расположены окна. Над бело-голубым с позолотой зданием сияли пять золоченых куполов.

Приехавший в Россию пятнадцатилетним мальчиком,

Варфоломей Растрелли хорошо изучил и полюбил старинную русскую архитектуру. Из нее он и взял «пятиглавие» и многоцветность своего собора.

В давние времена монастыри на Руси нередко служили крепостями и были поэтому обнесены крепкими каменными стенами с башнями. И эта старая форма монастыря-крепости тоже возродилась в нарядной постройке Растрелли, но совсем по-новому. Кажется, словно три креста вставлены один в другой. Первый крест — ограда с башенками по углам. Внутри нее — крестообразно расположенные кельи. А в центре монастыря собор в третий раз повторил ту же форму очертаниями своих стен.



В. РАСТРЕЛЛИ. Смольный монастырь.

ЗИМНИЙ ДВОРЕЦ

Первый Зимний царский дворец был построен для Петра I на углу Зимней канавки и современной улицы Халтурина. Это было скромное мазанковое здание, раскрашенное под кирпич. Второй

дворец, более просторный и парадный, также находился у Зимней канавки и выходил главным фасадом на Неву. Здесь в январе 1725 года умер Петр I.

Императрица Анна Иоанновна, а затем Елизавета Петровна поселились на берегу Невы, в палатах адмирала Апраксина, центральный фасад которых был обращен в сторону Адмиралтейства. Архитектору Растрелли приходилось бесконечно перестраивать дворец и для его расширения пристраивать к нему дополнительные сооружения. Наконец императрица решила, что дальше ремонтировать Зимний дворец нет смысла. Пора было возводить новый.

И в 1753 году Елизавета повелела своему любимому архитектору приступить к постройке того здания, которое стало последней работой великого зодчего.

Предварительно Растрелли выстроил на углу Мойки и Невской першпективы временный деревянный зимний дом. Туда со всем двором перебралась императрица. А на Дворцовой площади закипела работа...

Блестящий дворец, как и все царские владения, должен был служить прославлению самодержавия. Поэтому на украшение его тратились громадные средства, выписывались ценнейшие материалы, приглашались знаменитые иностранные художники.

Тысячами сгоняли на берега Невы талантливых русских мастеров разных профессий. На лугу перед дворцом выросло множество шалашей и землянок. От зари до поздней ночи работали люди, получавшие за свой труд такую ничтожную плату, что многие из них ходили просить милостыню, чтобы не умереть с голоду...

Роскошное сооружение, которое вознеслось через восемь лет к петербургскому небу, повергло в изумление и знать, и простых горожан, и иностранных мастеров.

«Зимний дворец строится для единой славы всероссийской», — говорил Растрелли.

Центр дворцового фасада, обращенного к площади, прорезали три арки, ведущие в парадный двор. Резные деревянные ворота, закрывавшие арки, широко распахивались, пропуская петербургскую знать в дни торжественных дворцовых приемов. Медленно въезжали на парадный двор и останавливались у подъезда золоченые кареты.

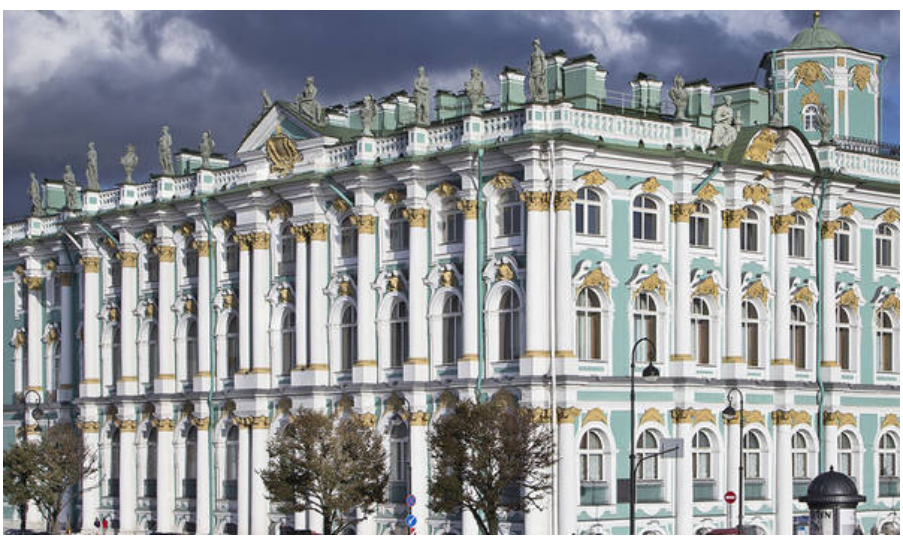
Вдоль фасада со стороны Невы поодиночке и попарно стояли стройные белые колонны. В ясные дни лучи солнца создавали причудливую игру света и тени на выступах и впадинах разнообразных скульптурных украшений над окнами. А на крыше, как бы смягчая однообразие ее горизонтальной линии, более ста

скульптур придавали великолепному зданию еще большую парадность.

Растрелли мастерски умел сочетать архитектуру со скульптурой. Никто в России до него не делал этого так блестяще. Необычайно хорошо было здание днем, когда на фоне его стен выделялась белизна колонн и темно-серый тон пышных капителей. А вечером, освещенное тысячами огней, оно казалось сказочным дворцом.

Императрица Елизавета не воспользовалась ни одним из творений своего любимца. Монастырь так и не был закончен. Что же касается дворца, то она посетила его в середине 1761 года, похвалила Растрелли и приказала поскорее отделать свои покои. Однако в декабре этого же года Елизавета умерла. Во дворец въехал Петр III...

А через несколько месяцев утомленный и постаревший архитектор подал в отставку. Год он провел с семьей в Италии, потом вернулся ненадолго и в 1764 году, получив от Екатерины II «по смерть его ежегодной пенсии по тысяче рублев», уехал из Петербурга навсегда. Опустел дом на Невской перспективе против Гостиного двора, из которого приезжал к царице Елизавете «обер-архитектор, генерал-маэор и кавалер граф де Растрелли».



В. РАСТРЕЛЛИ. Зимний дворец.

ПЫШНОСТЬ И ПРОСТОТА

Моросил осенний петербургский дождь. На усадьбе Смольного монастыря рабочие снимали леса с огромного здания. В России появилось первое женское учебное заведение — Институт благородных девиц...

Через площадь к стройке шел седой, очень грузный человек в сером длинном пальто и в шляпе с полями. На ногах у него были шерстяные чулки и кожаные туфли с пряжками. Некрасивое лицо словно освещалось умным, пытливым взглядом небольших глаз, от которых, казалось, ничто не могло ускользнуть. Почтительно приветствуя, рабочие сняли шапки.

— Слышь-ка, — обратился молодой парень к пожилому плотнику, — верно ли сказывают, что он за нашего брата заступается?

— Верно, — неторопливо ответил плотник. — Тут как-то чиновник избил рабочего, так он чиновника отругал и самой царице пожаловался. И царица приказала того чиновника со стройки убрать.

— Царица-то, видно, добрая была?

— Да нет. К простому народу она никакой жалости не имела. Помню, я еще молодым был, облицовывали мы гранитом берега Фонтанки. А подрядчик наш, Долгов, лютовал хуже всякого зверя. Послали мы ходоков к царице с жалобой. Простояли ходоки у Зимнего дворца полный день, а царица к ним и не вышла. Мужиков тех схватили, отправили под караул и засудили.

— Кабы все такие были, как наш архитектор, — вмешался третий рабочий, — мы бы горя не знали...

«Архитектор двора», зодчий Джакомо Кваренги, действительно был справедливым человеком. Немногие в то время решились бы защитить рабочего, избитого чиновником, да еще доложить об этом Екатерине II.

Но Кваренги ценил тех, кто хорошо трудился, помогая ему создавать величественные здания. Он окинул взглядом огромную, вытянутую в длину постройку. Гладкие, прорезанные только окнами стены не казались однообразными благодаря выдвинутому вперед восьмиколонному ионическому портику центра. Такие же портики, только шестиколонные, украшали сильно выступающие боковые корпуса.

Сочетание этих трех выступов со спокойными линиями стен создавало контрасты света и тени и рождало ощущение подлинного в своей простоте величия. Трудно было поверить, что, несмотря на громадные размеры, Смольный институт вырос всего за два года и сейчас, в 1808 году, уже предстал взору своего создателя.

Кваренги отошел от здания. Ему хотелось окинуть взглядом

всю площадь в целом.

Редкий по красоте и пышности монастырь с четырьмя угловыми церковками и сказочно легким собором стоял рядом со строгим, торжественным зданием Смольного института. Бесконечно разные, они не мешали друг другу. Напротив. Каждое из них выигрывало от соседства другого, ярче выделяя свое неповторимое своеобразие. Осмотрев постройку, архитектор, как всегда, направился к Смольному монастырю. Сняв шляпу, он невольно воскликнул:

— Вот это церковь!

Несмотря на свое искреннее восхищение творением Растрелли, сам Кваренги работал в совершенно другой манере. Для всех его построек были характерны простота и строгость. Никаких украшений не имели стены его зданий. Только величественные портики с могучей колоннадой оживляли чистоту гладких фасадов. Глубокое знание античной архитектуры лежало в основе творчества талантливого зодчего.

Кваренги родился в Италии, в окрестностях города Бергамо. Семнадцатилетним юношей приехал он в Рим. Потрясенный художественными сокровищами «Вечного города», юный Джакомо целыми днями бродил в развалинах, зарисовывая и обмеряя памятники древности. Позднее он часто говорил, что только настойчивое изучение античных памятников сделало его архитектором.

К тридцати шести годам Кваренги стал одним из самых образованных зодчих своего времени. На отъезд в Россию он согласился без колебаний. Там перед ним открывались широчайшие возможности осуществить большие архитектурные замыслы.

В морозную январскую ночь 1780 года по улицам и площадям Петербурга гулял человек, одетый в меховую шубу. Это был Джакомо Кваренги. Он так быстро приехал в Россию, что для него еще ничего не было приготовлено. И архитектор двора ее величества провел первую ночь на улицах Северной Пальмиры. А через несколько дней он уже работал над проектами дворцовых сооружений в Петергофе и Царском Селе.

Сорок лет прожил Кваренги в России. Очарованный красотой природы и древнерусского зодчества, он, подобно Аристотелю Фиораванти, полюбил свою новую родину и навсегда связал свое творчество с русским искусством. Строил он много. Памятниками его таланта остались не только царские дворцы и особняки вельмож. Он возводил учебные заведения и банки, гостиные дворы и больницы, аптеки и театры.

А в годы тяжких для русского народа испытаний проявилась

особенно ясно любовь Кваренги к России и его верность ей.

В 1811 году Наполеон начал подготовку к походу на Россию. В состав его армии входили и итальянские войска. Находившемуся на русской службе итальянцу Кваренги было прислано приказание вернуться в Италию. Он не вернулся. Россия стала его настоящей родиной. Он не мог и не хотел переходить в ряды ее врагов. Заочно его приговорили к смертной казни с конфискацией всего имущества...

Война окончилась. Победоносная русская армия возвращалась из Франции в Петербург. Овеянные славой полки проходили под прекрасной деревянной триумфальной аркой, воздвигнутой на расстоянии 180 метров от берега реки Таракановки, где в то время проходила граница города. Крылатая Победа в колеснице мчалась над ее вершиной, и древние воины венчали победителей лавровыми венками.

Эту арку с подлинным восторгом и творческим подъемом воздвиг почти семидесятилетний Джакомо Кваренги...

Д. КВАРЕНГИ. Смольный институт.

Д. КВАРЕНГИ. Триумфальные Нарвские ворота.

КРЕСТЬЯНСКИЙ СЫН

На массивных рамах картин и золоченых, крытых зеленым шелком диванах дрожали и переливались светлые блики. Длинный, разделенный на три части зал картинной галереи был освещен лучами утреннего солнца. Водяные искорки поблескивали на только что политых цветах, заполнявших глубокие подоконники, и птица в клетке весело перепрыгивала с одной жердочки на другую.

Устало откинувшись на спинку, граф Строганов сидел в кресле у стены. Перед ним стоял небольшой столик с пачкой распечатанных конвертов, но он не смотрел на них. Не замечал он и людей, почтительно ожидавших у двери.

Время было неспокойное. Во Франции еще не затих шум революционных бурь. Испуганная и постаревшая Екатерина II давно перестала играть в либерализм, и слово «вольтерьянец» стало чуть ли не ругательством.

Передовой и культурный человек, Строганов был все-таки прежде всего знатным вельможей. Революционные веяния,

доносившиеся из Франции, не вызывали в нем ничего, кроме отвращения. И его невольно беспокоило, не коснулась ли эта зараза его сына Павла, только что вернувшегося из Парижа.

Павел Строганов со своим воспитателем, Жильбером Роммом, долго путешествовал по Европе. Их сопровождал молодой Андрей Воронихин, Андрэ, как его звали в доме, бывший крепостной из графского имения в Пермской губернии. Все трое были свидетелями бурных событий Французской революции. Жильбер Ромм стал якобинцем и был казнен на гильотине 9 термидора.

Занятый этими неприятными мыслями, граф совсем забыл о делах и рассеянно смотрел в книгу, не видя строчек.

Вымуштрованный камердинер молча стоял у колонны, ожидая приказаний. Приведенный лакеем купец не сводил глаз с графа, но не осмеливался подать принесенный счет, пока Строганов не взглянет на него и не пожелает с ним заговорить...

Так, совершенно точно, нарисовал всю эту сцену один из тех, о ком думал граф, — Андрей Воронихин.

Талантливый и трудолюбивый, он успел достичь многого и уже считался способным архитектором, хотя и не получил систематического образования. С 1777 года, когда его восемнадцатилетним юношей привезли в подмосковное имение Строгановых, он стал заниматься рисованием и живописью.

«Картинная галерея в Строгановском дворце» — акварель, хранящаяся сейчас в Государственном Эрмитаже, — написана им в 1793 году. Ей было суждено сыграть решающую роль в жизни автора.

До сих пор, хотя и получивший в 1786 году отпускную, Воронихин находился на службе у Строгановых. Он возводил павильоны в усадьбе Строгановых на Черной речке, перестраивал дворовые флигели их дворца, построенного Растрелли, отделывал различные помещения, в частности, и ту самую галерею, которую изобразил на своей картине.

Эта акварель, а также «Вид загородной дачи» — картина, написанная маслом (Русский музей в Ленинграде), — принесли молодому архитектору звание академика.

Но все же не живописи, а архитектуре посвятил свою жизнь Воронихин. Одной из крупнейших его работ был Казанский собор.

Над проектами каменного собора на Невском проспекте работали многие архитекторы. Но трудная задача плохо поддавалась решению. То здание вытягивалось длинной стороной вдоль улицы, то получалась площадь, лишенная красоты и смысла.

По проекту Воронихина у нынешнего канала Грибоедова было возведено громадное каменное здание, легкое и изящное.

Его величественная колоннада, обращенная к Невскому проспекту, еще больше подчеркнула красоту и парадность главной магистрали.

В центре над колоннами поднимается красивый купол на высоком барабане. Прорезанные громадными окнами стены собора украшены пилястрами с коринфскими капителями, а в нишах за колоннами стоят статуи — суровый, мужественный русский воин князь Владимир, защитник родной земли Александр Невский и другие. Эти скульптуры созданы совсем молодым, только что кончившим академию Степаном Пименовым. Лучшие ваятели России того времени принимали участие в сооружении Казанского собора. Воронихин охотно применял совместную работу архитекторов и скульпторов, столь характерную для последующего развития русской архитектуры первой четверти XIX века.

При проектировании собора Воронихину пришлось считаться с требованием царя и взять за образец римский храм святого Петра. Но воронихинская колоннада не образует замкнутую площадь, как в Риме. Развернутая к городскому проспекту, она связывает сооружение с главной магистралью города.

Архитектор задумал развернуть полукруглую величавую колоннаду не только к Невскому проспекту, но и с противоположной стороны.

Этому помешала Отечественная война 1812 года.

Однако полукруглая решетка Казанской улицы была установлена до начала войны. Ее тонкий, строгий, мастерски выполненный рисунок не случайно напоминает орнамент русского кружева.

Впечатления раннего детства никогда не забывались Воронихиным.

Пелагея Воронихина, его мать, была талантливой мастерицей и художницей по вышивке, вязанию и ткачеству. Ее изделия высоко ценились в доме графа Строганова.

Гениальный русский зодчий проявил себя и блестящим инженером. При создании купола собора, диаметром свыше 17 метров, он впервые применил для такой конструкции железо и чугун. В конце колоннады устроены боковые проходы шириной около 7 метров. При возведении собора многие опасались, смогут ли колонны выдержать тяжесть такого свода. Опасения оказались напрасными. Блестящий проект Воронихина был безупречным не только с художественной, но и с технической точки зрения.

Грандиозное по замыслу и великолепное по исполнению здание Казанского собора является одним из самых замечательных и самых оригинальных в Европе.

Зодчий прожил недолго — всего пятьдесят четыре года. Но его жизнь была деятельной и плодотворной. Он много строил, многое сумел передать своим ученикам. И особенно тепло он относился к тем, которые, подобно ему, были до прихода в академию крепостными.

В Александро-Невской лавре стоит гранитный памятник. На нем изображен Казанский собор и фигура гения. Этот памятник поставлен над могилой Воронихина...

А. ВОРОНИХИН. Казанский собор.

ЧУДЕСНАЯ ПЛОЩАДЬ

Стройные линии зданий сливаются в одно прекрасное целое. Все здесь безупречно, все согласованно.

Северную сторону Дворцовой площади составляет Зимний дворец. С запада — примыкает боковой фасад Адмиралтейства. Громадное полукружие Главного Штаба очерчивает южный конец, а в центре высится Александровская колонна. Все вместе заставляет думать о гениальном мастере, создавшем это архитектурное чудо.

А такого мастера никогда не было. Почему же и как разные архитекторы, в разное время застраивавшие площадь, сумели достичь такого художественного единства?

ЗОЛОТОЙ КОРАБЛИК. Мальчику еще и шести лет не исполнилось, когда отец устроил его воспитанником в училище при Академии художеств за государственный счет. А в 1782 году Андреян Захаров уже получил на выпускном экзамене архитектурного класса академии золотую медаль, дававшую право на поездку за границу для усовершенствования.

Проведя четыре года в Париже, под руководством виднейших архитекторов Франции, двадцатипятилетний зодчий вернулся на родину. В привезенной им характеристике было написано. «Как успехами своими в художествах, так и благоповедением заслуживает отменную похвалу».

Здесь же, в академии, его воспитавшей, Захаров начал свою самостоятельную жизнь. Девять лет он занимался преподаванием. А в 1801 году ему поручили выбрать места и составить проекты для строительства в разных губерниях военно-морских училищ. Зданиям, связанным с морской деятельностью страны, уделялось в то время большое внимание. Исполнились мечты Петра I — Россия прочно укрепилась на берегах Черного и Азовского морей, расширив свои торговые связи с Западной Европой.

Полтора года путешествовал Захаров по родной стране. Он любовался ее прекрасной природой, знакомился с национальным русским зодчеством.

Суровый Север, покоривший три века назад Аристотеля Фиораванти, одержал еще одну победу. Захаров пришел в восторг от его высоких церквей, властно возносившихся над горизонтальной застройкой изб, от дремучих лесов и темных глубин лесных озер. В средней полосе России молодого архитектора восхищали города, раскинувшиеся на берегах причудливо изогнутых рек, яркая роспись и резьба деревянных построек, многоцветная русская каменная архитектура. В 1805 году Захарову поручили перестройку Адмиралтейства.

Внешний вид старых адмиралтейских фасадов давно стал неприемлемым для центра великолепной русской столицы. Но перестройка была вызвана не только этим. Старая верфь не могла больше отвечать возросшим требованиям флота.

В основе проекта Захаров оставил старый план Коробова. Почти на 400 метров раскинулся обращенный к Невскому проспекту главный фасад, по 163 метра занял каждый из боковых. И все-таки длинные стены не стали ни скучными, ни однообразными. Все архитектурное оформление здания Захаров решил по-новому. Он сочетал гладь стен со строгими дорическими колоннадами, а в центре главного фасада поднял стройную башню, увенчанную шпилем с корабликом.

Захаров не стал разрушать старую деревянную башню Коробова. Она и доныне сохранилась внутри каменного футляра. Но конечно, новая башня была намного больше и выше старой. А над опоясавшей ее легкой ионической колоннадой вознеслись стройными рядами 28 статуй. Четыре времени года, четыре стихии — вода, воздух, земля и огонь, четыре ветра — южный, западный, северный и восточный смотрели на новый город над

Невой. К ним присоединились покровительница кораблестроения, египетская богиня Изида, и богиня астрономии Урания. Сливаясь с архитектурой в единое целое, эти статуи еще острее подчеркивали неудержимое стремление ввысь, завершенное золотым корабликом шпиля.

Ниже колоннады, по четырем углам башни, уселись огромные фигуры четверых античных полководцев, в шлемах с высокими гребнями, а по бокам арки, ведущей внутрь Адмиралтейства, нимфы несут на поднятых руках громадный земной шар. Кажется, что они с трудом удерживают страшную тяжесть, но бестрепетным твердым шагом победительниц идут вперед. И полководцы и нимфы созданы талантливым питомцем академии, сыном гвардейского солдата, Феодосием Щедриным. Он вернулся из заграничной поездки на год раньше Захарова и теперь работал в тесном содружестве с архитектором, претворяя в камне его замыслы и наброски. Над аркой скрестили свои знамена крылатые Победы, а еще выше широкой лентой тянется рельеф работы скульптора Теребенева, изображающий основание русского флота. В центре сидит Россия, в виде молодой женщины с рогом изобилия и геркулесовой палицей. Повелитель морей, Нептун, вручает Петру свой трезубец в знак владычества над водной стихией, а летящая Слава несет над океаном русский флаг, осеняя окруженные морскими божествами корабли русского флота.

Много веков прошло с тех пор, как создавали вместе удивительные творения архитекторы и скульпторы древности и средневековья. Как и древнегреческие зодчие, Захаров удивительно сумел объединить скульптуру и архитектуру в единое целое. Строгость, простота и величие Адмиралтейства напоминают творения античных мастеров, и скульптура помогает раскрыть главный замысел архитектора — прославление военно-морского могущества России.

Корпус Адмиралтейства перед Зимним дворцом был готов и стоял в лесах, когда, в 1808 году, Александр I вызвал к себе Захарова и заявил, что фасад «отнимает вид из собственных его комнат на Неву», а потому должен быть сокращен.

Было бы бесполезно пытаться объяснить что-нибудь царю. Потрясенному архитектору пришлось приступить к слому части постройки на восемнадцать метров...

Этим, однако, вмешательство Александра в работу архитектора не кончилось. По проекту Захарова предполагалось окружить Адмиралтейство каналом с бастионами, пушками, гранитными берегами и «богато убранной решеткой». А император приказал бастионы снести, каналы засыпать и разбить

у стен Адмиралтейства бульвар в виде длинных аллей.

Шестилетним мальчиком вступил под своды академии Андреян Захаров, и с академией была неразрывно связана вся его жизнь. Здесь он вырос, учился, здесь был избран профессором архитектуры, членом совета академии, старшим профессором. Здесь, в расцвете творческих сил, и застала его смерть.

В отчете академии за этот год записали: «Академия в сем году лишилась сочлена своего, профессора архитектуры Захарова, каковая потеря, по сведениям и дарованиям его, весьма для академии чувствительна. Опыты талантов его и вкуса достаточно представить может и одно, ныне строящееся здание Адмиралтейства, отличающееся великолепием и красотой».

Здание Адмиралтейства было закончено в 1823 году. Западная часть Дворцовой площади была отныне оформлена.

Нет человека, хотя бы на день посетившего Ленинград, который не знал бы вознесенного над городом золотого кораблика, живущего уже третью жизнь. Он пережил петровское Адмиралтейство, сиял над коробовским и увенчал великолепную иглу Захарова...

А. ЗАХАРОВ. Адмиралтейство.

СЫН БАЛЕРИНЫ. Кучер в дворцовой ливрее хлестнул лошадей, и карета покатилась по аллее Павловского парка. Гертруда Росси с беспокойством поглядывала в окно: до начала спектакля оставалось совсем немного времени.

— В другой раз ты останешься дома, Карло, — сердито

сказала она сидевшему рядом с ней мальчику.

— Почему, мама?

— Потому, что из-за тебя я чуть не опоздала. Где ты был?

— Смотрел, как Бренна делает грот. Знаешь, как красиво получается?

— А ты знаешь, как некрасиво получится, если главная балерина опоздает к началу спектакля? Ведь сегодня будет в театре сама императрица...

И Гертруда недовольно посмотрела на сына. Карло опустил голову. Он действительно был виноват. Но он никогда не помнил о времени, когда бывал со своим взрослым другом — архитектором Бренна. Было так интересно смотреть, как в Павловском парке появлялись на свет уютные павильоны, трельяжи и каменные лестницы. Бренна построил и тот маленький театр для царской семьи и придворных, в котором выступала мать Карло, знаменитая итальянская балерина, приглашенная на петербургскую сцену.

Карло Росси был одаренным мальчиком. Он хорошо рисовал, обладал тонким музыкальным слухом. Но самой увлекательной казалась ему работа архитектора. И, как только он подрос, он стал учеником Бренна.

По-новому предстали перед ним великолепные постройки Павловска, его величественный, украшенный куполом с колоннадой дворец, его широкие аллеи и разбросанные в парке павильоны. Он понял, что красота пропорций и связь с окружающим пейзажем должны лежать в основе каждого архитектурного проекта.

В 1795 году, когда Карло Росси исполнилось 20 лет, пора его ученичества закончилась. Сперва он числился в Адмиралтействе чертежником, но вскоре получил звание архитектурного помощника. По-прежнему он был неразлучен с Бренна. Для него юноша самостоятельно выполнял чертежные работы по внутренней отделке Павловского и Гатчинского дворцов, вместе с ним работал на постройке Михайловского замка в Петербурге.

Хорошей школой для одаренного юноши явилось и громадное строительство, развернувшееся в то время в центре столицы.

Через два-три года вдвоем с любимым учителем Росси уехал в Италию, чтобы завершить свое архитектурное образование.

Там, в Риме — городе больших общественных площадей, театров и набережных, — молодой архитектор постиг искусство зодчих, которые добивались в своих постройках совершенной гармонии частей и целого. А его собственные способности и знания получили блестящую оценку — Флорентийская академия

присудила ему звание профессора первого класса.

Полный грандиозных замыслов и планов вернулся Росси на родину. Но здесь его ждали разочарования. Созданный им смелый проект переустройства набережной отвергли. Многие архитекторы сочли план нереальным, а может быть, они увидели слишком опасного соперника в молодом талантливом зодчем. И Росси, не получая никаких заказов, был вынужден расписывать вазочки и чашки на фарфоровом заводе... Потом его направили в Москву, Тверь, где он работал как архитектор. Только в 1816 году, уже в сорокалетнем возрасте, он возглавил наконец Комитет для строений, который планировал и регулировал всю застройку столицы. И тогда Росси получил возможность осуществить свои мечты — строить не только отдельные здания, но и планировать как единое целое площади, улицы и кварталы, создавать городские ансамбли. Росси был градостроителем широкого масштаба.

«Неужели мы побоимся потягаться с римлянами в великолепии?» — писал талантливый зодчий. Он не побоялся...

В 1819 году Росси приступил к «устроению против Зимнего дворца правильной площади». Нужно было завершить ее южную сторону, все еще остававшуюся неоформленной, построив здание, которое вместило бы все учреждения Главного штаба и Министерства иностранных дел.

Задача была нелегкой. Во всю ширину огромной площади протянулся растреллиевский дворец. С другой стороны высилось построенное совершенно по-иному Адмиралтейство. И, кроме всего прочего, надо было включить в общую композицию, не ломая и не переделывая их, постройки архитектора Фельтена, уже стоявшие на месте, предназначенном для Главного штаба.

И Росси блестяще справился со своей задачей. Величественный фасад Главного штаба, опоясывающий площадь от угла Невского проспекта до набережной реки Мойки, отделан просто и строго. Гладкая и спокойная линия стен прерывается прекрасными коринфскими колоннами, поставленными в боковых крыльях и центральной части на уровне второго этажа.

Два громадных здания — Главный штаб и Министерство иностранных дел, расположенные по дуге, раскрытой в сторону Зимнего дворца, соединяет великолепная триумфальная арка; она замкнула контур площади и образовала парадный подход к ней со стороны города.

В грандиозных планах архитектора немалую роль играла скульптура. Арку должна была увенчать триумфальная колесница, подобная тем, на которых торжественно вступали в город победоносные римские полководцы.

Талантливый скульптор Степан Пименов — автор статуй в нишах Казанского собора — вознес над аркой колесницу из чеканной меди. Два воина ведут шестерку коней. Крылатая богиня славы стоит в колеснице, держа в руке эмблему государства — двуглавого орла, и с любого конца площади, издали или вблизи, одинаково четко рисуются все линии великолепной скульптуры. Широко одна от другой расставлены фигуры коней, силуэты воинов слегка отклонились в стороны, как будто с усилием сдерживая их непокорный бег. И вся величественная группа раскинулась над аркой, гармонируя своим размахом с широкими крыльями полукруглого здания, охватившими площадь.

Еще одна колесница славы, также созданная Пименовым, высится над Александринским[18] театром, только четверкой коней правит не богиня воинской славы, а бог искусств Аполлон.

Десять лет строилось здание Главного штаба. В его архитектуре и скульптуре отражена победа русских войск в Отечественной войне 1812 года.

Много прекрасных построек возвел в Петербурге талантливый зодчий.

Не просто архитектор, а градостроитель, Росси создал не одно здание театра, а целый ансамбль. В него включаются и фасад Публичной библиотеки, с которого смотрит Минерва, и павильоны сада Аничкова дворца. Незабываемо прекрасная улица позади театра по праву носит имя своего создателя. Нет человека, который не любовался бы красотой Михайловского дворца (ныне Русский музей) и раскинувшейся перед ним площади.

Все эти и многие другие постройки в Петербурге и его пригородах обязаны своим существованием сыну итальянской балерины, который так любил этот прекрасный город. В России он родился, России обязан всем, чего достиг в жизни. И на службу России он отдал свое искусство. Творения его всегда будут служить вечным памятником его гению.

Общий вид Дворцовой площади.

Арка Главного штаба.

АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ СТОЛП. Кучеру княгини Загряжской было строго приказано через Дворцовую площадь не ездить. Жила княгиня на Фонтанке. И всегда предпочитала сделать крюк, чтобы не подвергаться опасности. А боялась она, чтобы на нее не упала ставшая посреди площади колонна, воздвигнутая архитектором Огюстом Монферраном в честь побед русского народа в Отечественной войне 1812 года. Действительно, по тем временам новый монумент мог казаться неустойчивым...

* * *

Недалеко от Выборга, на берегу Финского залива, кипела работа. Громадную гранитную скалу очистили от земли и мха. Мелом начертили на ней размеры будущей колонны. А затем каменотесы принялись за дело. Днем и ночью будили тишину окрестных лесов звонкие удары. Одни рабочие держали ломы, другие били по ломам кувалдой. Никто не считал несчастных случаев и увечий. Да и те, которые оставались в живых, не могли продержаться более двух-трех месяцев на этой нечеловеческой работе. Выломанную и отбитую глыбу на специально сколоченной барже отправили в Петербург.

За это время в центре Дворцовой площади вбили в землю более тысячи свай и поставили на них пьедестал. Полторы тысячи солдат с помощью системы сложных блоков вкатили колонну на особый помост, а потом установили на пьедестале. Так она и стоит, ничем не закрепленная, удерживаясь только собственным весом...

Отполировав колонну с лесов, на нее поставили фигуру ангела с крестом, созданную по проекту скульптора Орловского.

Легкая, стройная и вместе с тем величественная колонна, позже названная Александрийским столпом, завершила оформление Дворцовой площади. Монферран нашел именно те пропорции, которые соответствовали масштабу всего ансамбля.

Так, в разное время, разными архитекторами и в разном стиле, создавалось великолепное произведение искусства — Дворцовая площадь в Ленинграде. Как в музыке звуки сливаются в один прекрасный аккорд, так и здесь стройные и гармоничные линии объединяются в одно безупречно согласованное целое. Каждый зодчий подчинял свои идеи единой мысли, объединявшей его творчество с работой его предшественников...

О. МОНФЕРРАН. Александровская колонна.

МЕДНЫЙ ВСАДНИК

Высоко, под самую крышу старого парижского дома, поднимался гость. Хозяин мансарды уже ждал его. У обитателя парижского чердака, великого философа Дени Дидро, было много друзей. А иногда почтальон приносил ему письма от императрицы Екатерины II — императрица и философ поддерживали переписку...

В 1765 году русский посланник попросил Дидро порекомендовать хорошего скульптора для Петербурга: Екатерина решила воздвигнуть памятник Петру Великому.

В выборе Дидро не колебался. Он решил послать того, кого называл «человеком, наделенным гениальностью и всеми теми качествами, которые совместимы и несовместимы с гениальностью».

Именно этот человек — известный французский скульптор

Фальконе — и поднимался сейчас по ветхим ступеням крутой деревянной лестницы.

Этот сын столяра в восемнадцать лет с трудом подписывал свое имя. Но так велики были его одаренность и настойчивость, что к двадцати девяти годам он стал уже членом Академии художеств и его слава перешагнула границы Франции.

Фальконе гордился своим происхождением. Когда к нему обратились со словами «ваше высокородие», он рассмеялся и ответил:

— Это обращение мне подходит — ведь я родился на чердаке!

Шел 1766 год, когда пятидесятилетний скульптор выехал в Петербург вместе со своей молоденькой ученицей, восемнадцатилетней Марией Колло.

НА МАЛОЙ МОРСКОЙ. По замыслу Фальконе Петр был представлен верхом на вздыбленном коне, который поднялся на полном скаку по крутой скале и остановился на вершине у края обрыва. Екатерине модель понравилась, и скульптор приступил к работе.

Во дворе мастерской, которая находилась на Малой Морской[19] улице, насыпали большую кучу песку. На этот искусственный холм попеременно взлетали два лучших наездника, круто останавливая на вершине горячих коней из дворцовой конюшни, по кличке «Бриллиант» и «Капризник». А Фальконе в это время зарисовывал положение ног коня, посадку и поворот головы всадника.

Однако конь, стоящий на двух ногах, мог получиться опасно неустойчивым. И у скульптора возникла мысль — бросить под копыта змею. Символизируя враждебные России силы, она одновременно служила дополнительной опорой.

Русский скульптор Гордеев вылепил змею с таким мастерством, что она органически вошла в общий комплекс монумента. Она кажется совершенно необходимой, хотя на самом деле существует только для того, чтобы конь опирался на нее хвостом и получил таким образом третью точку опоры.

Через несколько лет конь и всадник были почти готовы. Но голова Петра никак не удавалась. Перепробовав несколько вариантов, Фальконе пришел в отчаяние. И тут оказалось, что он правильно поступил, захватив с собой Марию Колло.

Талантливый скульптор-портретист, она за одну ночь сделала великолепный эскиз, дающий совершенно новый образ Петра I. Волнистые пряди волос увенчаны листьями лавра. Широко открытые глаза обращены в сторону простертой руки. Глубокую

мысль и непобедимую волю выражают все черты прекрасного, мужественного лица, о котором скажет позднее великий русский поэт:

Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!

Законченная к 1770 году гипсовая модель памятника была выставлена для обозрения публики и вызвала восторженные отзывы всех, кто посетил мастерскую скульптора. А когда началась отливка, случилась беда: форма дала течь. Хлынувшая из печи раскаленная бронза вызвала пожар. В ужасе бросились вон из мастерской испуганные люди. Только один не растерялся. Загасив пламя, собрав и влив обратно в форму расплавленный металл, он спас скульптуру, честь и многолетние труды Фальконе. Звали его Хайловым, был он артиллерийским литейщиком, и если бы не мужество этого простого русского рабочего, потомкам никогда не довелось бы увидеть гениальное произведение искусства.

«ДЕРЗНОВЕНИЮ ПОДОБНО». Всадник и конь были спасены. Но скалу предстояло еще искать. В Академии художеств появилось объявление, в котором говорилось, что тот, кто найдет камень «пяти сажен и одного аршина в вышину», получит вознаграждение. Через два месяца явился крестьянин из деревни Лахты, Семен Вишняк. Он рассказал, что в 12 верстах от Петербурга есть такой камень, весом не менее как в 100 000 пудов, на который не раз взбирался сам Петр I, чтобы осматривать окрестности.

Народ прозвал его Гром-камнем, потому что ударом молнии в нем была выбита большая расщелина и в расщелине выросли березы.

Началась долгая и трудная работа.

В лесу прорубили дорогу. Из толстых бревен сколотили платформу, обшили ее медными листами и с нижней стороны устроили желоба. Между желобами и переносными желобчатыми рельсами помещались медные шары. Сотни рабочих с помощью воротов и рычагов двигали охваченную канатами глыбу. Шары и рельсы по мере движения переносились вперед. А на верху камня два барабанщика подавали звонкой дробью сигналы начала и конца работ. Здесь же, на ходу, каменщики обтесывали глыбу, а в построенной на камне кузнице лихорадочно работали кузнецы, затачивая поминутно тупившиеся инструменты.

Двигались, конечно, очень медленно. Иногда за целый день

удавалось пройти не больше двадцати пяти метров. Поэтому до Финского залива Гром-камень ехал целых пять месяцев.

Посмотреть на «гору, катящуюся на яйцах», приезжало множество любопытных из Петербурга. Посетила работы и Екатерина II, по случаю чего выбили медаль с изображением камня и с надписью: «Дерзновению подобно».

На специально построенной барже камень привезли в город и при громадном стечении народа выгрузили на берег у Сенатской площади, а поэт того времени, Рубан, написал стихи:

Нерукотворная здесь Росская гора
Пришла во град Петров чрез Невские пучины
И стала под стопы Великого Петра.

18 августа 1782 года упала полотняная ограда, на которой были изображены горы и скалы. Воздух огласился криками многотысячной толпы, громом труб полковых оркестров и выстрелами из пушек.

Недаром двенадцать лет трудился Фальконе.

Вздыбленный бронзовый конь, стремительно поднявшийся на крутизну скалы, резко остановился над обрывом на растоптанной его копытами змее. А в посадке, повороте головы и простертой руке всадника чувствуется величественный покой и уверенная сила властителя. С любой точки, с любого расстояния «гигант на скачущем коне» производит потрясающее впечатление. Даже в туманные, дождливые дни, когда трудно заглянуть в бронзовое лицо Петра, когда стираются в серой дымке детали, очертания поднятого на дыбы коня и всадника с властно протянутой рукой внушают невольный трепет. Недаром этой скульптуре, одному из величайших произведений мирового искусства, посвящены взволнованные и вдохновенные строчки Пушкина:

И прямо в темной вышине
Над огражденною скалою
Кумир с простертою рукою
Сидел на бронзовом коне.
Ужасен он в открытой мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!
Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной
На высоте, уздой железной

Россию поднял на дыбы?

Э.-М. ФАЛЬКОНЕ. Памятник Петру I.

IV. Кисти и краски

Мир, окружающий человека, огромен и разнообразен. Художник стремится изобразить с помощью красок и кистей то, что больше всего трогает его, захватывает мысль и воображение. Почти у каждого художника есть своя излюбленная тема, излюбленный жанр. Один увлекается изображением человека — портретом; другой — изображением природы — пейзажем. Разные темы — разные жанры. Вещи, нарисованные на полотне, получили название натюрморта; сценки, взятые из жизни, — бытовой живописи; события минувших дней — живописи исторической. Здесь перед вами пройдут как примеры полотна разных жанров, разных времен, разных художников.

ВЕЛИКИЙ ГОЛЛАНДЕЦ

В одной античной легенде говорится, что кто-то обвел контур тени любимого человека, чтобы сохранить воспоминания о нем, и это был первый портрет. Конечно, этот портрет не сохранился. Но другие, сделанные в разное время разными мастерами, и сегодня рассказывают нам о людях, умерших несколько столетий тому назад. Портрет — не фотография. Фотографический снимок точно передает все черты человека, каждую морщинку и каждую складочку. А художник отбирает то, что характерно. Он отбрасывает все, что случайно, все, что не помогает, а часто даже мешает раскрытию внутреннего содержания. Художник-портретист воспроизводит на холсте лицо так ярко, что, даже забыв, кем написан портрет и кого он изображает, зритель отчетливо сохраняет его в памяти.

Вечером 15 июля 1606 года зажглась свеча на окошке небольшого дома, стоявшего рядом с мельницей. Мельница была расположена около городских укреплений, на берегу одного из рукавов Рейна, протекающего через город Лейден. Зажженная свеча обозначала рождение пятого ребенка у мельника Харменса Герритсона ван Рейна и его жены Корнелии Вилемсдотер, дочери булочника. Мальчика назвали Рембрандтом. Его полное имя звучало очень торжественно: Рембрандт Харменс ван Рейн. Но на самом деле это было только прозвище. Отец мальчика вовсе не имел фамилии, потому что он был всего только мельником, и четверо старших братьев тоже работали на отцовской мельнице. «Ван Рейн» значило просто, что маленький Рембрандт родился

около реки Рейна.

К тому времени, когда он подрос, дела семьи поправились. Рембрандта отец решил сделать ученым и после окончания латинской школы отдал его в обучение на филологический факультет Лейденского университета.

Однако ничего хорошего из этого не вышло. Новоиспеченный студент явно не интересовался наукой. Он пользовался каждой возможностью, чтобы избавиться от занятий и рисовать. Он рисовал портреты матери, брата Адриена и своей младшей сестры, которую нежно любил. А мать прятала его рисунки в толстой книге. Отец, которому не нравилось увлечение сына, считал это пустым времяпрепровождением.

Вскоре студент Рембрандт Харменс ван Рейн и совсем бросил университет. Он поступил в мастерскую местного художника Якоба ван Сваненбурга и проучился у него около трех лет. Якоб ван Сваненбург был малоизвестный художник, и, наверное, его имя было бы забыто, если бы не эти три года, в течение которых у него учился Рембрандт.

Когда юноше исполнилось семнадцать лет, он уехал в Амстердам, чтобы закончить свое художественное образование полугодовым обучением у живописца исторических сцен Питера Ластмана.

ПЕРВЫЕ УСПЕХИ. С 1625 года девятнадцатилетний художник, неутомимый, полный сил, начал работать самостоятельно.

Амстердам построен на земле, отвоеванной у моря. В водах каналов отражались ровные ряды домов. По зеленовато-мутной воде плыли лодки, груженные овощами и фруктами, которые горели яркими пятнами в красных лучах закатов. Пузатые баржи неуклюже выползали из маленьких боковых каналов, чтобы принять на себя груз с больших кораблей, пришедших из далеких стран. Кофе, табак, слоновая кость и экзотические животные тропиков отправлялись в Европу с Борнео и Явы через Амстердам — крупнейший порт того времени. Из этой «житницы Европы» шел хлеб в Англию, Францию, Испанию и Италию. Здесь оседали богатства, нажитые на обширной торговле. Голландское полотно, голландский сыр, голландские селедки и сукна завоевывали рынки мира. Богатели купцы, и деньги потоком текли в карманы владельцев корабельных верфей.

«Амстердам — место, где в полдень кишат всевозможные народы... Школа всех языков, рынок всех товаров», — писал поэт Деккер, современник Рембрандта.

Недавно окончилась более чем полувековая борьба Голландии за независимость. Рухнула ненавистная власть

Испании, и свободная Голландия стала расцветать. Купцы, гордые своим растущим богатством, считали необходимым увековечить себя для потомства. Для художников настала счастливая пора. Франс Гальс, а затем Рембрандт стали самыми излюбленными портретистами, их буквально заваливали заказами. Это было счастливое время для молодого художника. Он богат, знаменит, у него много учеников, масса заказов. (За два первых года в Амстердаме им было написано более 500 заказных портретов.)

Рембрандт коллекционирует китайский фарфор, восточное оружие и одежды, венецианское стекло. Он покупает античные статуи, произведения Микеланджело, картины художников Италии, Испании и других стран. Он собирает то, что ему нравится, делает зарисовки с приобретенных вещей и часто включает их в свои произведения. Коллекции служили ему источником вдохновения. Художник страстно любил искусство. Покупая картины на аукционах, он платил за них большие деньги и объяснял это тем, что стремится поднять уважение к профессии художника.

Вслед за богатством и славой пришла любовь. Девушка из знатной амстердамской семьи, Саския ван Эйленбург, 22 июня 1634 года стала его женой. Рембрандт горячо любил Саскию и часто рисовал ее. Для него не имело значения, что Саския не обладает классической красотой. Это его дело украсить и возвеличить ее, чтобы на его картинах она являлась совершенной и лучезарной.

Он пишет ее в виде Флоры — богини весны и цветов. Переливается разными оттенками — от нежно-голубого до переходящего в зеленоватый — шелк нарядной одежды, выступает вышивка золотой нитью, жемчужным блеском отливают лицо и руки, передавая гладкую, нежную кожу.

Пышные, фантастические одеяния призваны обогатить замысел художника, но они кажутся ему недостаточно нарядными для той, которая была его весной, радостью, молодостью и счастьем. И он украшает цветами и плющом ее голову и маленький жезл в ее руках.

Больше трехсот лет прошло с тех пор, но и сегодня живут на холсте черты молодой женщины в пышном наряде с венком из цветов на голове. Саския стала бессмертной.

РЕМБРАНДТ. Флора.

* * *

Рембрандт не сразу стал большим портретистом. Он прошел через долгие годы исканий, опытов, изучения все новых и новых выражений лица. Около ста раз он рисовал самого себя, раскрывая в каждом автопортрете различные черты своего характера. Он стремился в каждом портрете передать не какой-то один момент, а целую биографию человека, раскрывая как можно глубже его внутренний мир и проникая в самые далекие уголки человеческой души. Для того чтобы суметь это передать на холсте, надо было много и напряженно работать.

Ученики внимательно следили, как подвигается вперед

работа учителя. Каждый день, пока на полотно падал яркий свет, художник работал. Стоя, сидя или расхаживая перед мольбертом, он накладывал мазки — то свободные, то лежащие плотным слоем, то почти совсем прозрачные. Чувствовалось умение заставить краску излучать блеск драгоценных камней и сказочный свет. Мазки ложились на полотно, не выделяя и не подчеркивая контура изображенного предмета. Он как бы лепил форму одними штрихами. Что-то не понравилось, и он изменяет то, что казалось уже готовым. Но вот какая-то часть картины ему кажется законченной, и он рассказывает ученикам о том, как он этого достиг. Он учит их, как растереть и смешать краски, как обжечь уголь для рисования. Он внушает, что только знание материалов живописи еще не сделает из живописца настоящего художника. Надо наблюдать, надо учиться видеть, надо вглядываться в окружающую природу и делать зарисовки. Но и этого мало. Следует изучить чувства человека — горе, ужас, радость, смех, слезы — и уметь это передать. Как и Леонардо, Рембрандт советовал всегда иметь при себе альбом для эскизов, чтобы заносить в него все, что встретится на прогулке в окрестностях города или на его улицах. Он считал, что художника делает великим не то, что он изображает, а то, насколько правдиво он воссоздает в своих произведениях природу и умеет раскрыть внутреннюю сущность человека.

НЕИЗВЕСТНЫЙ СТАРИК. В Ленинграде, в Эрмитаже, смотрит со стены сохраненный навеки Рембрандтом «Старик в красном». Глубоко задумавшись, он сидит в кресле. Куда-то вдаль устремлены усталые, покрасневшие и слезящиеся глаза. Долгая жизнь, полная горя и тревог, проходит перед взором зрителя. Искусство величайшего портретиста выразилось и в том, что ничто не отвлекает внимания от главного — лица и рук. Золотисто-красные тона фона и одежды служат только обрамлением. Свет, падающий на лицо и руки, выделяет их и как бы окружает воздухом фигуру старика. Портрет рассказывает о большой жизни, о сложной биографии этого давно умершего голландца...

Интерес к человеку с его сложнейшими душевными переживаниями стоит у Рембрандта на первом плане.

Человека он будет изображать в портретах и столь же ярко расскажет о нем в картинах, написанных на мифологические и библейские темы. Он наделит эти сцены чертами современного ему быта, а боги и святые станут голландцами.

Религиозные произведения Рембрандта не были предназначены для украшения храмов. Он стоял на почве

реальности даже тогда, когда выполнял свои самые сказочные замыслы.

На улице Брестрат недалеко от шлюза стоял двухэтажный дом, купленный Рембрандтом в 1639 году. В одной из комнат первого этажа потрескивали поленья в камине. Пламя зажигало кусочек стены золотисто-красным цветом и освещало лица сидящих, а вся комната в глубине была погружена во мрак. В потемках вспыхивали и гасли отсветы огня, все краски как-то теплели, а фигуры казались уходящими в полутьму. И Рембрандту захотелось вот так, в комнате, изобразить семью. До этого он уже писал «Святое семейство». Теперь он снова возвращается к этой теме.

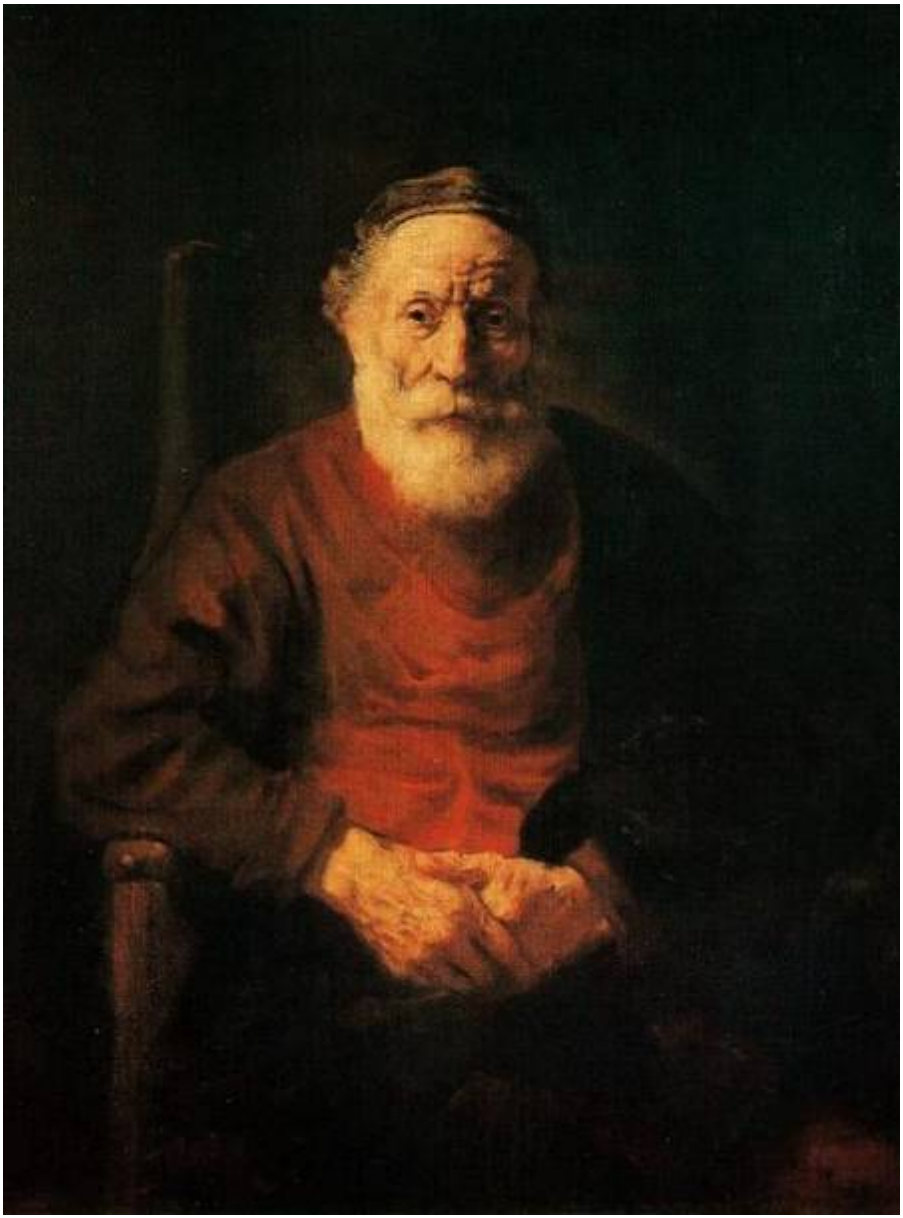
После смерти Саскии в доме художника хозяйничала простая крестьянская девушка, Хендрикье Стоффельс, которая присматривала за маленьким осиротевшим Титусом — сыном Рембрандта. Со временем Хендрикье стала женой художника и, видимо, моделью для мадонны в «Святом семействе».

Счастьем и уютом веет от этой сцены. Мать склонилась над похожим на нее ребенком, лежащим в простой плетеной колыбели. Плотник Иосиф (по легенде — воспитатель Христа) стоит у верстака и затесывает какое-то бревно, а на стене висят различные инструменты. Свет очага освещает юное лицо женщины, и густые каштановые волосы выбиваются из-под шарфа, повязанного на ее голове.

Так и кажется, что слышно дыханье спящего ребенка, скрип слегка покачивающейся люльки и потрескиванье угольков.

Евангельская сцена превратилась в семейную картинку, и даже ангелы, которые спускаются из окна, похожи на шаловливых ребят.

Со времен Леонардо да Винчи многих художников интересовала проблема света и тени, показ пространства и предметов, окруженных воздухом. Величайший мастер света и тени, Рембрандт работал над этими вопросами с самого начала своего творчества. Светом и тенью он умел передать разные чувства и настроения. Свет на картине «Святое семейство», освещая лица матери и ребенка, как бы прорывает надвигающуюся тьму.



РЕМБРАНДТ. Портрет старика в красном.

РЕМБРАНДТ. Святое семейство.

ГРУСТНЫЕ ГОДЫ. Успех не всегда сопутствовал художнику. Богатеющая буржуазия и ее верхушка перестала понимать правдивое, серьезное искусство Рембрандта. Все меньше становилось заказов. Художник становился все беднее и наконец дошел до полного разорения.

В Британском музее, в Лондоне, хранится объявление, извещающее о продаже с аукциона собрания гравюр и рисунков Рембрандта. Продается и его дом, картины, вещи.

Судьба не щадит его. Умирает Хендрикье, совсем молодым

умирает и Титус. Только на год художник пережил сына.

В год смерти, как бы подводя итог всем своим творческим исканиям, Рембрандт написал всемирно известную картину «Возвращение блудного сына». Сюжет взят из евангельской притчи, в которой Рембрандт увидел человеческую трагедию.

На площадке перед входом отец прижимает к себе сына, вернувшегося в покинутый им дом. Лица сына почти не видно, но детали правдиво рассказывают, что жизнь его была не из легких. Бритая голова наводит на мысль о тюрьме. Одежда превратилась в лохмотья. Один башмак совсем стоптан, другой упал с ноги, и видна большая, грубая ступня. Отец весь проникнут чувством всепрощающей любви и радости. Беспредельная нежность и сострадание выражены в руках и лице старика. Он любовно прижимает к себе сына, впервые за много лет ощутившего тепло и ласку отцовских рук.

В раздумье смотрят на них собравшиеся. Они молчат. Но как выразительны лица!

Усиливая чувства и переживания изображенных, горят и искрятся краски на свету. Этот свет привлекает внимание к тому, что является особо существенным, — к фигурам отца и сына. Кажется, что они излучают этот свет.

Великий художник показал любовь и уважение к человеку. Он говорит о том, что никакие испытания не способны убить больших человеческих чувств. Только глубоко любя человека и зная людей, можно было так разносторонне раскрыть внутренний мир тех, кто изображен художником на всех его полотнах. Рембрандт подытожил и сумел поднять на новую ступень реалистические достижения своих предшественников.

4 октября 1669 года скончался один из величайших гениев человечества.

А в мастерской осталась одна из неоконченных картин — старик с закрытыми глазами держит на руках новорожденного младенца, которому грустно улыбается стоящая в тени молодая женщина. Этой грустной улыбкой словно олицетворяется вся жизнь великого художника, ее бурное и яркое начало, ее печальный и одинокий конец. Всеобщее признание и мировая слава пришли слишком поздно. Узнать о них ему не было суждено...

РЕМБРАНДТ. Возвращение блудного сына.

ПОД ЗНАМЕНАМИ НАПОЛЕОНА

На стене висела гипсовая рука с угрожающе протянутым пальцем. А на листе плотной бумаги красовалось ее изображение. Художник положил последние штрихи и крикнул:

— Папа!

В комнату вошел молодой человек.

— Что тебе нужно, Антуан? — спросил он.

— Можно мне теперь поиграть? Я кончил.

— Посмотрим.

Молодой человек внимательно осмотрел рисунок.

— Нет, Антуан. Это не вполне верно. Попробуй еще разок.

Художник насупился. Его губы горестно дрогнули.

— Но я рисовал ее уже четырнадцать раз! — жалобно сказал он.

— Значит, это будет пятнадцатая, — засмеялся отец и вышел.

На новом листе бумаги, который со вздохом положил перед собой художник, появилось подозрительное пятно, очень похожее на слезу.

Художнику было всего шесть лет...

Семья Антуана Гро приехала в Париж из Тулузы. Его отец делал приятные миниатюры, мать рисовала пастелью. Маленький Антуан начал подражать родителям очень рано. Его первым и весьма строгим учителем был отец.

В четырнадцать лет мальчик уже считался лучшим учеником в ателье известного художника Давида.

Когда над Францией загремела революционная гроза, молодой художник Антуан Гро создал свой первый и, по отзывам современников, на редкость схожий портрет. Он нарисовал Робеспьера, одного из самых выдающихся деятелей французской буржуазной революции XVIII века.

Вскоре после этого он уехал в Италию, жил и работал в Генуе. Там он стал офицером французской армии. Там произошло событие, круто изменившее всю его жизнь.

* * *

Шли последние бурные годы XVIII столетия. Европа еще не понимала опасности, угрожавшей ей со стороны молодого главнокомандующего французской армией в итальянском походе. Только старик Суворов сказал про корсиканского генерала: «Далеко шагает, пора унять молодца...»

Увлеченный славой молодого полководца, Гро решил изобразить его в сражении. Он выбрал момент битвы при Арколе, когда Наполеон со знаменем в руках бросился впереди своих солдат на штурм моста. Его фигура выделяется на фоне знамени и серо-черного дыма, создавая впечатление взволнованности, напряженности и движения.

Черный, расшитый золотом мундир и широкий пояс с кистями придают торжественность образу Наполеона. В клубах дыма и на знамени, как отсвет пожара, мерцает красно-коричневый цвет. Пламя красных крыш горящих домов отражено в оттенках пояса и воротника мундира завоевателя.

А с края портрета и местами среди дыма проступает голубой цвет неба и видна яркая зелень травы. Этот кусочек природы, написанный в светлых, радостных тонах, напоминает о мирной жизни, нарушенной войной. Как контраст с другими цветами, он еще острее подчеркивает напряженность и значительность изображенного момента.

Так цвет используется не только для передачи реальной окраски предметов. Он создает определенное настроение, помогает раскрытию содержания картины. В картине «Наполеон на Аркольском мосту» Антуан Гро, объединив многообразие оттенков, достиг общего звучания красок.

Памятью о Гро остались не только многочисленные портреты и картины, но и плафоны двух зал в Лувре и купол Пантеона.

А. ГРО. Наполеон на Аркольском мосту.

КРЕПОСТНОЙ КОНДИТЕР

Капельки воска падали с догорающих свечей, и трубы музыкантов стали слегка хрипеть. Бал в усадьбе графа Моркова перевалил далеко за полночь, но молодежь неустанно плясала в большой белой зале с колоннами. А почтенные люди постарше

давно позевывали и выбирали кресла помягче да поукромнее.

— Матушка Анна Андреевна, откушай чаю с печеньем! — потчевал хозяин давнишнюю свою приятельницу, сидевшую у камина в гостиной.

— Уволь, батюшка, — ворчливо отозвалась старуха, — сыта по горло. Да и печенье у тебя стало нынче что-то не того...

— Неужто?

— Куда ты своего кондитера девал? Запил он, что ли?

— Да нет. Видишь ли, дело какое: Васька был у меня и старшим лакеем и кондитером. Да так знатно выучился малевать, что я его отпустил в академию поучиться художествам. Пусть, думаю, будет свой живописец...

— Так ведь хороший кондитер всегда в доме нужнее, батюшка. А без живописца-то можно и обойтись. Вот гляди — печенье твое на всю округу славилось. А нынче не то. Нет, не то...

И старуха поднялась. Граф проводил ее до кареты, а вернувшись, позвал лакея и велел передать управителю, чтобы Ваську Тропинина тотчас же отозвали из академии домой, на кухню...

Так и не довелось художнику Василию Андреевичу Тропинину завершить свое образование. Почти самоучкой, преодолевая огромные трудности, он постигал живописное мастерство. До многого приходилось додумываться самому — подсказать, помочь было некому.

Времени свободного тоже было немного. Урывками, между кухонной печью и графским туалетом, художник рисовал с натуры или копировал картины, какие имелись у помещика. Самостоятельное художественное образование помогло выработать свою манеру письма.

Тяжесть крепостничества глубоко угнетала его. Он не мог ни на одну минуту забыть о своей подневольной доле. И хотя его талант дал ему долгожданную свободу, это произошло только в 1823 году, когда ему было уже 47 лет и лучшие годы остались позади.

Большой друг А.С. Пушкина, Соболевский был недоволен всеми портретами поэта. Они казались ему парадными, приглаженными. А ему хотелось сохранить облик Пушкина таким, каким его знали близкие друзья, когда заставали врасплох за работой. «Портрет человека пишется для памяти ему близких людей, людей, его любящих», — говорил художник Тропинин. И он изображал людей такими, какими они были среди своей семьи. С предложением нарисовать портрет поэта Соболевский обратился именно к Тропинину.

Выполняя просьбу друга, Александр Сергеевич позировал в

халате, в котором он часто работал дома, повязав шарфом открытую шею. Но не человек в халате изображен на картине, а поэт, надевший халат. Его рука, украшенная двумя перстнями, небрежно лежит на книге. Он смотрит куда-то в сторону, и лицо его сосредоточенно, словно он обдумывает какие-то строки своих стихов. Оттененное белизной рубашки лицо полно высокой одухотворенности, пылким вдохновением сияет голубизна глаз. Не видно ни халата, ни расстегнутого ворота. Они исчезают для зрителя, хотя нарисованы совершенно точно.

Таким сохранил для России ее гениального поэта бывший старший лакей и кондитер графа Моркова...

В. ТРОПИНИН. Портрет А.С. Пушкина.

ДЕВОЧКА С ПЕРСИКАМИ. В подмосковной усадьбе Абрамцево было весело и шумно. Хозяин не стеснял своих гостей, и каждый из них проводил время так, как ему нравилось. Из гостиной слышались звуки рояля и чей-то мягкий баритон, во флигеле жалобно пела скрипка, а на балконе, заглушая все остальное, яростно спорила молодежь.

За домом звенели веселые детские голоса. День был жаркий, но тени старых развесистых деревьев скрывали от солнца вереницу подростков, игравших в горелки на большой зеленой лужайке. Выстроившись парами, девочки и несколько горничных громко хохотали, глядя, как гонится за темноглазой Верочкой Мамонтовой молодой художник Валентин Александрович Серов.

Однако Верочка бегала лучше. Вскоре Валентину Александровичу пришлось стоять впереди вереницы играющих, жалобно распевая:

Гори, гори, ясно!
Чтобы не погасло!

Еще совсем молодой — ему недавно исполнилось 22 года — Валентин Серов наслаждался игрой ничуть не меньше, чем его маленькие подруги, с которыми его связывала самая трогательная дружба. С детства он бывал и подолгу жил в этой усадьбе, купленной у С.Т. Аксакова крупным промышленником и любителем искусств Саввой Ивановичем Мамонтовым. Мамонтов часто приглашал к себе художников и музыкантов, а Валентин вырос именно в этой среде. Его отец, Александр Серов, автор опер «Рогнеда», «Юдифь» и «Вражья сила», был известным композитором, мать — пианисткой.

При следующей игре счастье изменило Верочке. Спасаясь от художника, она влетела в дом, вбежала в пустую столовую и, смеясь, упала на стул.

— Сил нет, до чего жарко! — сказала она и бросила на скатерть пучок кленовых листьев, которые держала в руке. А Серов совсем забыл о погоде и о горелках. Не сводя глаз, он смотрел на залитую солнцем девочку, на листья, лежавшие на столе рядом с крупным, золотистым персиком...

* * *

В залах московской Передвижной выставки было много прекрасных картин. Но зрители подолгу простаивали перед одной

из них. С полотна темными, лучистыми глазами смотрела Веруша Мамонтова. Она сидела за столом, на котором лежали персики, кленовые листья и нож. Комнату заливал свет. Его отблески были видны на стульях, блюде, персиках и особенно — на девочке. Он делал более светлым рукав ее розовой кофточки, скользил по загорелому лицу, искрился сиреневыми, голубыми и перламутровыми пятнами на скатерти. А за окном, тоже залитые солнцем, зеленели деревья парка.

Картина эта, написанная Валентином Серовым, называлась «Девочка с персиками».

Художник Крамской говорил: «Нам непременно нужно двинуться к свету, краскам и воздуху». И своей картиной Серов достиг того, что так нужно было русской живописи.

Если поехать в Абрамцево, ставшее ныне музеем, и войти в эту комнату, все покажется знакомым. Стулья стоят на своих местах, на стене висит то же блюдо. Вот-вот откроется дверь из соседней комнаты и вбежит девочка в розовой кофточке с темным бантом... Так светло, радостно и молодо сумел рассказать о человеке талантливый русский художник. Навсегда осталась для потомков Веруша Мамонтова такой, какой она была в тот далекий солнечный день ее детства. И каждый может увидеть в Третьяковской галерее, в Москве, темноглазую девочку, присевшую за стол после веселой игры в горелки...

В. СЕРОВ. Девочка с персиками.

ПЕРВАЯ НАРОДНАЯ. В черном бархатном платье, торжественно и величаво выделяясь на фоне стены и зеркала, стоит немолодая женщина. Нет никаких деталей. Все просто и лаконично. Но этот, написанный маслом портрет кажется памятником человеческому гению, данью преклонения художника перед талантом. Бледное лицо выделено и подчеркнуто рамой зеркала. Горят вдохновенные глаза, которые умели передавать все бесконечное разнообразие духовной жизни человека, тревогу и радость, борьбу и покой. «Они казались то светлыми, то серыми, а порой совсем темными, бездонными. Иногда они сверкали, как звезды, на мгновение угасая, чтобы вслед за этим вспыхнуть еще ярче», — вспоминают те, кому довелось видеть эти глаза.

Мягкие линии черного платья подчеркивают стройность фигуры. В слегка откинутой назад голове и крепко сомкнутых

руках чувствуется громадная внутренняя сила.

282 роли сыграла Ермолова. Она играла Элизу в «Хижине дяди Тома», Софью в «Горе от ума», Луизу в «Коварстве и любви». Она воплощала женщин Шекспира и Лопе де Вега. Ее гений создавал образы Жанны д'Арк, Марии Стюарт, Федры и Офелии. Потрясенными уходили люди, пережив трагедию Катерины в «Грозе» или Настасьи Филипповны в «Идиоте».

Образы, созданные Ермоловой, могут служить несравненными иллюстрациями ко всей истории женщины, ее радостям и печалям.

По предложению Ленина Марии Николаевне Ермоловой впервые было присуждено звание народной артистки. Тем, кто видел на сцене Ермолову, довелось увидеть гения. Валентин Серов видел ее. Все свое восхищение, весь свой восторг вложил он в портрет актрисы, который написал в 1905 году.

Серов всегда искал в каждом лице, в каждом человеке то характерное, что присуще только ему; стремясь раскрыть всю глубину внутреннего мира, пристально вглядываясь, он старался увидеть, поймать жесты, взгляды, повороты головы.

Всматриваясь в Ермолову, он вспоминал незабываемые образы, созданные ею на сцене.

Все слито воедино в портрете М.Н. Ермоловой — красота созданного образа, простая композиция. Все выдержано в серебристо-голубоватых тонах. Нет ни одного случайного штриха. Строгую единую тональность прерывает только глубокий черный цвет бархата, создавая впечатление мощи и благородства.

Серов сумел соединить красоту и правду. Ермолова на портрете стоит спокойная, гордая, как памятник живописцу и театру.

Восемнадцать лет отделяют портрет Ермоловой от летнего утра Веруши Мамонтовой. Творчество художника выросло и созрело. Пришли тщательные поиски характера, стремление скупыми, точными приемами передать главные душевные черты человека.

В. СЕРОВ. Портрет Ермоловой

ВОПЛОЩЕННАЯ ИСТОРИЯ

Художник создает в своих произведениях не только образы

людей, которых он видит вокруг себя, изображает не только события, которые протекали в его время на его глазах. Кистью и красками можно оживить дела давно минувших дней, заставить жить и действовать людей, имена которых стали достоянием истории.

* * *

Раннее утро. Красная площадь в Москве. Сияют разноцветные главы храма Василия Блаженного, четко вырисовываются в небе ласточкины хвосты кремлевской стены. А на телегах сидят, лежат и стоят осужденные стрельцы. Казнь сейчас начнется, одного из стрельцов уже ведет солдат к месту казни. Рыдают матери, жены, дети...

Из Спасских ворот выезжает Петр I, и его твердый, непреклонный взгляд скрестился с другим взором. На него гневно смотрит стрелец с острой бородой. Он не покорился, этот стрелец. Даже зажженную свечу он зажал в руке, словно нож.

«Утро стрелецкой казни»...

Два мира стоят друг против друга. Уходящая в прошлое исконная московская старина злобно сопротивляется неизбежному новому началу, перелому в истории, который несет с собой этот высокий человек в преображенском мундире. Но старое обречено. Жизнь стрельца погаснет, как свеча в руке женщины, стоящей рядом с ним. А трепетные огоньки выхватывают из лиловатой дымки рассвета лица и фигуры множества людей. И над всем царит красный цвет, напоминающий о брызгах крови, которые сейчас обагрят площадь. Он вспыхивает на одеждах, на узорах лошадиных дуг, на алом платочке девочки. Девочка не понимает того, что происходит, но ей страшно, и она не может удержать крика, глядя на суровых, сосредоточенных людей, полных затаенной ненависти.

В. СУРИКОВ. Утро стрелецкой казни.

* * *

Есть на Енисее остров, по имени Атаманский. Он назван так в честь казачьего атамана. И атаман этот был дедом того, кто написал картину «Утро стрелецкой казни», одного из величайших русских художников — Василия Ивановича Сурикова. «В Сибири народ другой, чем в России, вольный, смелый, — писал в своих воспоминаниях Василий Иванович, — и край-то какой у нас... к югу тайга, а к северу холмы, глинистые, розово-красные. И Красноярск — отсюда имя; про нас говорят: «Краснояры сердцем яры»...»

Детство и юность, проведенные в величавой Сибири, наложили неизгладимый отпечаток на всю жизнь художника и на все его картины.

«Там самый воздух казался старинным, — вспоминал Василий Иванович, — и сестры мои двоюродные — девушки совсем такие, как в былинах поется про двенадцать сестер. В девушках была красота особенная, древняя, русская. Сами крепкие, сильные. Волосы чудные. Все здоровьем дышало».

Русская старина, окружавшая Сурикова и бесконечно им любимая, помогла ему стать историческим живописцем. «Идеалы исторических типов воспитала во мне Сибирь с детства, — писал он, — она же дала дух и силу и здоровье».

Рисовать он начал рано. Красок у него не было, а раскрасить очень хотелось, и однажды, срисовав портрет Петра, он сделал мундир синькой, а отвороты — брусникой...

На помощь одаренному юноше пришел местный золотопромышленник Кузнецов. Он дал нужные средства, и Суриков отправился в Петербург. Два месяца он ехал лошадьми,

через Томск, Екатеринбург, Казань, Нижний Новгород и Москву, и много увидел по дороге такого, что потом отразилось в его картинах.

В 1875 году, окончив академию с малой золотой медалью, Суриков переехал в Москву, куда всегда стремился. Москва была для него центром русской старины, она подсказывала ему новые исторические темы. На московских шумных рынках он высматривал детали колес и расписных дуг, когда писал своих «Стрельцов». Работал он над ними три года.

В 1881 году картина, которую Репин назвал «могучей», была выставлена на Девятой передвижной выставке и куплена Третьяковым для его галереи. А уже в следующем году Суриков приступил к другой большой работе.

...Через слюдяное оконце струится в избу слабый зимний свет. У стола в тулупе сидит тяжелый, небритый, поседевший человек. Рука с дорогими перстнями сжата в кулак. Эти перстни — все, что осталось от былого богатства.

Пестрой была жизнь этого человека. Мальчишкой он торговал на Москве пирогами с зайчатиной, а взрослым — стал правой рукой царя Петра I. «Рука вороватая, но верная», — говорил Петр о светлейшем князе Александре Даниловиче Меншикове и звал его своим другом сердечным. Выдающийся ум и блестящие способности высоко вознесли бывшего Алексашку. После смерти царя он стал фактически правителем государства. Его дочь была невестой Петра II. Все было подвластно могущественному временщику. Но счастье изменило ему: соперники одержали верх... Арестованный, лишенный имущества, Меншиков был сослан на север Сибири, в Березов, в эту полутемную, грязную, холодную избу, такую низкую, что даже встать во весь рост не может недавний всесильный вельможа. Закутавшись в шубу, прижалась к плечу отца старшая дочь Мария — царская невеста. Для нее, как и для отца, уже все в прошлом. Она никогда не вернется из ссылки. Погруженные в тяжелое раздумье, Меншиков и Мария не слушают чтения младшей дочери, Александры. Девушка одета в бархатную, опушенную белым мехом кофточку. На парчовой голубой юбке, как драгоценные камни, искрятся разные оттенки красок. Положенные в кажущемся беспорядке, они сливаются, передавая переливы богатой парчи, затканной серебром. Сын Меншикова, тоже Александр, задумчиво снимает оплывший воск со свечи. У этих двоих жизнь еще впереди. В 1729 году, когда тихо скончается Александр Данилович и одним месяцем переживет его восемнадцатилетняя Мария, примчится из Петербурга гонец. Он возвестит детям опального вельможи, что Петр II разрешает им вернуться и жить в деревне...

В картине «Меншиков в Березове» не показано большого события, как в «Утре стрелецкой казни». Художником изображена не трагедия народных масс, а драма одной семьи. Но так глубоко раскрыт внутренний мир, что картина воспринимается как целый отрезок из истории России.

В. СУРИКОВ. Меншиков в Березове.

ЗАПЕЧАТЛЕННАЯ ПРИРОДА

ЦИКЛОП В КУЛИСАХ. На фоне неба вздымаются величественные скалы. На одной из них, словно высеченный из такой же скалы, сидит одноглазый циклоп Полифем. Чтобы послушать его песню, нимфы покинули источник, перестали болтать в кустах сатиры и пахарь остановился на пашне. Темные, густолистные купы деревьев, словно повторяющие силуэт линии скал, неподвижны в тихом воздухе... Все грандиозно вокруг. И грандиозность природы подчеркнута фигурами людей, ничтожно малых по сравнению с окружающим миром, торжественным и величественным...

Так рассказывает своей кистью о величии и мощи природы

французский художник XVII века Никола Пуссен в картине «Пейзаж с Полифемом». Изображенная им природа — такой же миф, как и Полифем с Галатеей. Она тоже относится к тем временам, которых никогда не было. Это не портрет повседневной природы в какой-нибудь определенной местности, а торжественный и величественный пейзаж. Изображение неприкрашенной, «неисправленной» природы считалось недостойным высокого искусства в те годы, когда жил Никола Пуссен.

«Пейзаж с Полифемом» построен Пуссеном. В нем все тщательно продумано. Такой пейзаж называют героическим.

Чтобы создать впечатление глубины, художники того времени применяли особый метод. На первом плане помещены кусты и нимфы, затем деревья, еще дальше — скалы, а совсем вдали — море. Это очень похоже на кулисы в театре. Взгляд, переходя от одной кулисы к другой, как бы постепенно уходит вдаль...

Еще в Древнем Египте, за несколько тысячелетий до нашей эры, художники уже изображали человека или животных, окруженных природой.

Но настоящее развитие пейзажа как определенного вида искусства пришло только в XVI и XVII веках нашей эры. Пейзаж перестал быть фоном. В разных странах по-разному зазвучали под кистями художников гимны природе и ее красоте.

О величии и мощи природы, о преклонении перед ней рассказал в своей картине и Никола Пуссен.

Н. ПУССЕН. Пейзаж с Полифемом.

НИЗКИЕ ЗЕМЛИ. В Голландии говорят: «Бог создал море, голландцы — берега». Море, конечно, получилось без помощи бога. А вот насчет берегов эта поговорка говорит чистую правду. Самое название маленькой Голландии — Нидерланды — в переводе означает «низкие земли». Человек отвоевал эту страну у моря и рек. И нет ничего удивительного, что берега там часто бывают болотистыми, а деревья — чахлыми. Но голландские пейзажисты сумели увидеть красоту обыкновенной, неприкрашенной природы своей родины. Они создали свой национальный пейзаж, в котором нет ни торжественно стоящих деревьев, ни нимф, ни сатиров и вообще ничего надуманного и необычного.

По замерзшей реке движутся люди, едут сани. Вдалеке в морозной дымке вырисовывается небольшой голландский городок...

Эту картину написал художник Ян ван Гойен. Все в ней совсем просто, так, как было на самом деле. Совсем просто она и называется — «Зимний вид на реке».

А Саломон ван Рейсдаль показал нам низовья реки Маас. Ее берега, низкие и плоские, наверное, тоже отвоеваны людьми. Вдалеке виднеется город с высокой башней собора, а на переднем плане — паром, на котором перевозят скот. Уже вечер, пригнали на водопой коров. Облачное небо полно легкости, простора и

глубины, и его высоту подчеркивают устремленные вверх мачты небольших кораблей...

Все в картине «Переправа на пароме» размещено так, как это бывает в действительности.

Ян ван Гойен, Саломон ван Рейсдаль и другие художники Голландии стали правдиво передавать природу, отказавшись от приемов, известных еще в XVI веке, когда живописцы все, что они изображали, располагали так же, как в театре ставят кулисы: деревья, люди были видны друг из-за друга, уменьшаясь постепенно в размерах, — это и составляло принцип кулисного построения в живописи.

Кроме кулис, в живописи существовал еще один прием — цветовые планы. Показать глубину помогали краски: первый план писали в коричневых тонах, потом шли зеленые, а у горизонта — голубые. Но ведь и так в природе тоже не бывает. Тогда еще не умели передать глубину по-другому.

Художники Голландии отказались и от этого. Они придумали совсем новый способ, который называется «воздушной перспективой». Все, что нарисовано: деревья, холмы — по мере удаления теряет четкие очертания. Дерево, которое стоит ближе, видно в деталях. Можно рассмотреть и отдельные веточки и листья. А если смотреть издали, все это превращается в одну общую массу.

Идет, например, человек, он одет в синий плащ и высокие коричневые сапоги, в руках у него палка. Но, когда он отойдет подальше, он превратится в пятнышко. Не будет видно ни цвета одежды, ни очертания фигуры. Происходит это потому, что все как бы сглаживается окружающим воздухом. Воздушная перспектива была очень важным открытием голландских художников.

Стремились голландцы и передать освещение в различное время суток. Ван Гойен много работал над изображением пасмурного дня. Но полностью воздух, свет, красоту различных освещений показали пейзажисты Франции и России XIX века.

ЯН ВАН ГОЙЕН. Зимний вид на реке.

САЛОМОН ВАН РЕЙСДАЛЬ. Переправа на пароме.

В ЛЕСУ ФОНТЕНБЛО. Он был очень красив, этот лес в

окрестностях Парижа. В нем росли могучие дубы и буки, его лужайки были покрыты изумрудной травой и высокими папоротниками, а местами встречались крутые утесы и скалистые обрывы.

У самого леса приютилась небольшая деревушка Барбизон. Ее простые крестьянские выбеленные домики с соломенными крышами ничем не отличались от любой другой французской деревни. Один из таких домиков в глубине сада состоял из двух низких и темных комнат. У маленького окна, выходящего на запад, часто сидел по вечерам человек. Покуривая трубку, он смотрел на закат, а у ног его лежала большая собака. Он любил следить, как угасают вдали, у плоского горизонта, последние отблески дня, как ускоряет шаг запоздавший крестьянин, торопясь домой, к далеким домикам, над которыми поднимаются дымки...

Человека звали Теодором Руссо. В 1836 году он поселился в этом домике, а в укрытом вьющейся зеленью сарае устроил свою мастерскую, потому что он был художником.

Он был еще совсем молодым, этот сын портного, ему едва исполнилось 24 года, но многие уже знали его имя и его картины. В Барбизон его привлекла красота окружающей природы. Тишина простого крестьянского дома нравилась молодому художнику, которого вскоре прозвали «барбизонским отшельником». Целыми днями он либо писал в своем живописном сарае, либо бегал по окрестным лесам и горам. Вслед за Руссо поселились в Барбизоне и другие художники. На рассвете, когда крестьяне уходили в поле, они шли в лес Фонтенбло, который стал мастерской пейзажистов. Они работали среди природы, пряча в расщелинах скал свои кисти, палитры, краски и холсты. На их картинах зашумели дубовые рощи, роса засверкала на ржавой осенней листве. Днем, вечером, ранним утром и даже ночью барбизонцы наблюдали природу и делали зарисовки. В грозу, когда начинали тревожно шуметь деревья, нависали тучи, все вокруг темнело. Тревожные раскаты грома создавали ощущение гнета и какой-то тоски. Но вновь появлялось солнце, переливались на листьях капельки недавнего дождя, и вся природа казалась воплощением радости, молодости и обновленной красоты. Часто художники писали одни и те же места. Но каждый из них видел и чувствовал по-другому. И разными получались их картины потому, что из этюдов, написанных с натуры, каждый брал то, что ему было дорого.

Руссо говорил: «Сочетанием воздуха и света... я хочу добиться, чтобы слышно было, как стонут деревья при северном ветре, как зовут своих птенцов птицы, чтобы человек дышал, а

дерево действительно произрастало». В его картинах растут могучие дубы, пронизанные светом, проникнутые силой, а вечерний сумрак смягчает очертания кустов...

Самым старшим среди художников Барбизона был высокий, сильный человек в синей блузе. Иногда, напевая арии из опер, он играл на скрипке. За веселость и доброту все любили Камилла Коро, прозванного «пап*а* Коро».

Еще мальчиком он любил гулять на берегах Сены, наслаждаясь ярким светом. Он стал пейзажистом раньше, чем в первый раз дотронулся до кистей. Он глубоко чувствовал поэзию вечеров, когда сумерки удлиняли тени деревьев и серебро лунной дорожки дрожало и переливалось на реке.

Его пейзажи нежны, в них словно звучит музыка. Он писал тоненькие березки с трепещущими бледными листочками; ивы, склонившие к воде свои ветви; туман, который стелется над озерами, когда все окутано смягчающей контуры прозрачной дымкой рассвета или заката.

— Руссо — орел, — говорил Коро. — Я же только ласточка и пою тихие песенки среди моих серых облаков.

И светло-серебристые тона красок в картинах Коро дышат умиротворенным спокойствием и тихой радостью. «Надо поддаваться первому впечатлению, — часто повторял Коро, — если мы им действительно тронуты, искренность нашего чувства передается другим». И, если судить по впечатлению, которое производят его картины, он прав.

К. КОРО. Пейзаж (Холмы с вереском у Вимутье).

Т. РУССО. Пейзаж с мостиком.

РУССКИЙ БАРБИЗОН. На высокой горе Стороже, в двух километрах от Звенигорода, виднеются сквозь зелень вековых дубов и кленов белые крепостные стены древнего Савво-Сторожевского монастыря. Под горой, в низких берегах, причудливо вьется Москва-река и плакучие ивы склоняются к чистой серебристой воде.

В одной из излучин реки раскинулась Саввина слобода, окруженная дубовыми рощами, густыми лесами и зелеными заливными лугами. Сюда, чтобы писать этюды под открытым небом, приезжали художники, а многие из них там и обосновались. Саввину слободу стали называть русским Барбизоном...

Ранней весной 1884 года близ Саввиной слободы появился большой белый зонтик. Его видели то на околице, то у реки, а иногда у стен монастыря. Под этим зонтиком с рассвета до темноты писал этюды Исаак Ильич Левитан.

Освещенные лучами солнца, простые крестьянские избы преображались. Их соломенные крыши вспыхивали розово-красными отсветами, а деревянные стены казались позолоченными. Высоко на горе возвышались звонницы и похожие на сосновые шишки купола монастыря. Его древние строители умело включили в свой архитектурный замысел окружающий пейзаж. Прекрасное здание гармонично сливается с

дубовой рощей, сосновым бором и мягкой излучиной реки.

Но в живописи русская природа долго не находила отражения. Русские пейзажисты чаще изображали окрестности Рима, чем бескрайние просторы своей родины.

Сидя на складном стуле под своим зонтиком, защищавшим его от солнца, Левитан подолгу смотрел вдаль. Он глубоко чувствовал и понимал прелесть русской природы, ее неповторимую, характерную красоту, ее нежное, немного грустное очарование. И он нашел в живописном языке такие точные и верные слова, что часто при взгляде на зеленый луг, скромную деревенскую речку или полуразвалившийся мостик невольно приходит в голову сравнение: «Да ведь это настоящий левитановский пейзаж...»

В избе, которую Левитан снял в Саввиной слободе, не хватало места для этюдов. Все стены были завешаны ими. Но каждый день прибавлялись все новые и новые. Он начинал работать так рано, что рассвет всегда заставал его на ногах. Он смотрел, как пробуждается природа, как меняются вместе с освещением краски на траве или на воде. И солнце, выходя из-за дальнего перелеска, всегда видело его уже за мольбертом. В каждом еще неясном наброске уже намечалась основная тема, ощущалось общее построение картины. Иногда вкрадывалось что-то случайное, что мешало: ненужная деталь, излишне тщательно выписанная ветка. Тогда у себя в избе, превращенной в мастерскую, он дорабатывал рисунок, искал и находил то главное, основное, что отвечало его стремлению создать обобщенный образ природы. Он продумывал, какие взять краски, как найти для каждого времени года, для каждого душевного состояния именно те особые и единственные цвета, которые были нужны.

«Живопись — это не игра кистью, — говорил Левитан, — а верные отношения и гармония тонов. Конечно, зализывать и доводить до клеенки не надо и гнаться за чрезмерной красивостью тоже не надо. Живопись должна быть простая и верная природе».

Работая на свежем воздухе, делая этюды с натуры, перенося на полотно русскую природу, Левитан невольно ощущал близость барбизонцев. Они тоже создавали свой национальный пейзаж, показывая прекрасные уголки Франции. И особенно высоко ценил Левитан нежные, правдивые картины пап*а* Коро.

Антон Павлович Чехов сказал как-то, что если бы Левитан жил во Франции, то он стал бы одним из основателей барбизонской школы.

Однажды после охоты Левитан вышел на незнакомую дорогу, которая тянулась среди полей.

По бокам бежали узенькие тропки. Они то отходили от дороги, то снова приближались, а иногда совсем сливались с ней. Вечерние тени пасмурного дня окрашивали все в серовато-лиловые тона, навевая какую-то смутную грусть. Среди низкого кустарника на дальних перелесках выделялись высокие сосны.

Медленно шли по дороге две сгорбленные старушки с котомками. Около старенькой иконки на придорожном столбе они остановились и набожно перекрестились. «Да ведь это Владимирка, по которой когда-то, звякая кандалами, прошло в Сибирь столько несчастного люда», — вспомнил Левитан.

Много тяжелого видела эта дорога. Недаром поется в песне:

Спускается солнце за степи,
Вдали золотится ковыль,
Колодников звонкие цепи
Взметают дорожную пыль...

И среди других несчастных сотни русских революционеров, беззаветно боровшихся за счастье народа, шли в далекую ссылку по унылым просторам старой Владимирки...

Так родилась картина, которую многие считают лучшей работой Левитана; картина, которую можно назвать историческим пейзажем.

Под низко нависшими свинцово-лиловыми тучами тянется грязная, рыже-черная дорога с придорожным столбом. Понуры фигуры странниц. Притихла, поникла природа. Все пронизано унынием и беспросветной тоской, безграничным человеческим горем.

Вспоминается история русского революционного движения, и невольно слышится так часто сопровождавший ее кандальный звон. Многое можно услышать и увидеть, глядя на картину Левитана «Владимирка»...

И совсем по-другому звучит, говоря о радости, о пробуждении природы, весенний пейзаж «Весна — большая вода».

Растаял снег. Опушку небольшой рощи залила весенняя «большая вода». Выделяясь рядом с зеленой сосенкой и старой ольхой, тянутся к небу белые молодые березки. У берега стоит лодка. Вдалеке виднеются избы — Левитан избегал изображать людей, но любил разными деталями напоминать о человеке.

Деревья уходят за пределы холста, словно Левитан хочет сказать: «Это только уголок природы, только часть лесочка, увиденная художником». Под его кистью березки, лодка и разлив реки превратились в картину. О чем-то знакомом, близком, родном вызывают воспоминания правдивые пейзажи Левитана. С

мягкой грустью они передают подлинную красоту русской природы. Уголки России оживают на полотнах художника, ставшего создателем русского национального пейзажа и написавшего за свою короткую, сорокалетнюю, жизнь около тысячи картин...

И. ЛЕВИТАН. Владимирка.

СОЛНЦЕ И ЦВЕТ. Весной у газетных киосков Парижа наблюдалось необычное оживление. Смеясь, люди передавали друг другу газеты. Они читали вслух отрывки и обсуждали их. Одна из газет писала: «От этих картин шарахаются лошади». В другой можно было прочесть: «На Париж обрушилось бедствие: выставка якобы живописи. Многие смеются перед холстами. Так в сумасшедшем доме несчастные подбирают камешки и думают, что у них алмазы».

Речь шла о выставке импрессионистов, открывшейся во втором этаже небольшого здания на бульваре Капуцинок. Здесь импрессионисты устроили свою отдельную выставку, потому что их картины ежегодно отвергались официальными выставками. И вот теперь на стенах ателье висело 165 картин совершенно непривычного вида. Именно на них обрушились критики парижских газет.

Среди выставленных картин одна называлась: «Впечатление. Восход солнца». Написал ее Клод Моне. «Впечатление» по-французски— impression. Эта картина и дала имя новому течению — импрессионизму.

В 1862 году двадцатидвухлетний художник приехал из Гавра

в Париж, чтобы учиться в мастерской художника Глейра. Однако очень скоро выяснилось, что они совершенно не подходят друг к другу.

Моне рассказывает, что, осмотрев сделанный им этюд обнаженного натурщика, Глейр сказал: «Неплохо! Совсем неплохо сделана эта вещь, но слишком точно передан характер модели. Перед вами коренастый человек, вы и рисуете его коренастым. У него огромные ноги, вы передаете их такими, как они есть. Все это очень уродливо. Запомните, молодой человек: когда рисуете фигуру, всегда нужно думать об античной красоте».

Выслушав учителя, ученик сказал своим друзьям: «Бежим отсюда. Эта школа нас погубит, здесь нет главного — искренности».

Молодые художники-импрессионисты — Моне, Ренуар, Дега, Сезанн и другие — создали живопись, которая по-новому стала изображать реальный мир. Их не понимали, над ними смеялись. Они жили в нужде, часто голодая и за гроши продавая свои картины.

«Друзья приносят нам из дому хлеб, чтобы мы не умерли с голоду, — писал Моне. — Неделя без хлеба, без огня, без света — это ужасно. У меня остановка из-за отсутствия красок».

Но, несмотря ни на что, они работали, не изменяя своим убеждениям. В отличие от барбизонцев, импрессионисты не уносили свои этюды в мастерскую. Они начинали и заканчивали картины под открытым небом. Однажды, когда картина была так велика, что трудно было писать ее верх, Моне вырыл канаву и опустил туда часть холста, но в мастерскую все-таки не ушел. Мастерскими импрессионистам служили лодки, берега, поля, лес, городские балконы.

На картине Моне «Бульвар Капуцинок» изображен тот самый бульвар, где была открыта выставка. По шумной парижской улице двигаются толпы гуляющих, катится поток экипажей. Солнце освещает часть улицы, кусочек карниза, тент над витриной, и ясно видно, что все это нарисовано с того балкона на втором или третьем этаже, на котором стоят двое мужчин в цилиндрах. Моне наполняет свои картины светом, воздухом, движением. Он не смешивает на палитре несколько красок. Он пишет каждой отдельно, отказываясь от черных и землистых тонов.

Раньше художники, чтобы передать свет, должны были подчеркивать его контрастами тени. Импрессионисты стали изображать свет по-новому, использовав для живописи закон физики.

Проходя через призму, солнечный луч разлагается на три чистых цвета — красный, желтый, синий. Там, где они

смешиваются, по краям, образуется три составных — зеленый, оранжевый и фиолетовый.

Живопись не может передать силу света. Если смешивать краски на палитре, тон получится грязноватым. Поэтому импрессионисты стали класть на полотно отдельные мазки тех красок, на которые разлагается свет, проходя через призму. А так как хрусталик в глазу зрителя представляет собой такую же призму, то он как бы объединил цвета, воссоздавая свет.

Эта техника была совершенно новой и возмущала многих своей кажущейся небрежностью. Вблизи «Бульвар Капуцинок» превращается в какую-то неразбериху мазков, запятых и точек. Вместо людей, которые только что были видны издали, оказываются закорючки, вместо колес едущих экипажей — неровные красные черточки.

Моне не фантазировал. Он писал только то, что видел, то, что видно при беглом взгляде. Эти мазки передали иллюзию движения, которое отсутствовало раньше в живописи. Техника написания здесь не скрыта, как на картинах голландских художников. Она видна каждому и выявляет весь процесс работы. Разнообразие мазков помогало Моне лучше показать форму изображенного предмета, в котором он видел не привычные детали, а увиденное при беглом взгляде издали целое.

Работая на свежем воздухе, среди природы, импрессионисты заметили, что тени от предметов не черные, какими их писали раньше, а окрашены в цвет самого предмета. И на многих картинах стали появляться яркие изумрудные и синие тени.

Моне и его друзья по-новому показали движение, свет, солнце и воздух.

К. МОНЕ. Бульвар Капуцинок.

ПЕВЕЦ МОРЯ. В Феодосии на берегу моря сидит человек. Он держит в руках палитру и кисть, а его глаза пристально смотрят в бесконечную морскую даль. Его можно видеть утром и вечером, днем и ночью. Он никогда не покидает своего места, потому что изваян из бронзы. И тот, кто подойдет к пьедесталу, прочтет два слова:

«Феодосия — Айвазовскому».

Город воздвиг этот памятник тому, кто здесь родился, провел

долгие годы и умер, сделав бесконечно много добра своим согражданам. Один из его даров стоит тут же позади памятника. Это двухэтажный дом Феодосийской картинной галереи, созданной Айвазовским. На мемориальной доске — слова из его завещания:

«В память обо мне завещаю городу Феодосии, моему родному городу».

* * *

Иван Константинович Айвазовский родился 17 июля 1847 года. Из окон небольшого домика были видны синие просторы моря, то бурного и сурового, то спокойного и ласкового. На противоположном берегу залива тянулись бесконечные степи, и ветер примешивал полынную горечь к соленому запаху моря.

Море, корабли он любил пламенно. Он полюбил их еще тогда, когда не умел ходить и, еще на руках матери, тянулся к белокрылым, входящим в гавань судам.

Позже он бегал в порт, чтобы посмотреть, как разгружаются торговые корабли. Грузчики, сгибаясь под тяжестью, проносили мимо него большие тюки, которые тревожно пахли ароматами далеких, неизвестных стран. И на стенах домов, на страницах книг, на листах бумаги, когда он мог ее достать, возникали силуэты шхун и бригов, вздымались волны прибоя и трепетали паруса.

Шестнадцатилетним юношей Айвазовский уехал в Петербург и поступил в Академию художеств. А через четыре года мальчик из Феодосии стал маринистом — художником, изображающим морские пейзажи. Его картины появились на выставках, он посетил Италию и другие страны.

«Рим, Неаполь, Венеция, Париж, Лондон, Амстердам удостоили меня самыми лестными поощрениями, и внутренне я не мог не гордиться моими успехами в чужих краях, предвкушая сочувственный прием и на родине», — писал Айвазовский.

Родина присвоила ему звание академика, но прославленный художник покинул Петербург и навсегда поселился в Феодосии, удивив этим своих современников. Его манил к себе родной город, а море давало ему бесконечную смену впечатлений. Он стремился запечатлеть изменчивые, проходящие состояния природы — движение облаков, порывы ветра, всплески волн, необычное освещение, придающее сказочность давно знакомому пейзажу.

Каждый день, с шести часов утра, надев широкий, яркий халат, художник становился к мольберту.

Он написал около шести тысяч картин и работал даже в день

своей смерти, оставив незаконченным свое последнее творение «Взрыв турецкого корабля».

Некоторые художники годами собирали этюдный материал. Айвазовский же писал свои картины по совершенно исключительной зрительной памяти.

Он ничего не выдумывал. Все, что он изображал, он видел в действительности и много раз перечувствовал.

Свои эскизы он делал на чем придется, будь то подвернувшийся под руку лист бумаги или зеленое сукно карточного стола. Чаще всего он рисовал бурное море, ураганы, кораблекрушения, передавая неуловимый ритм движения волн и морского прибоя.

«Движения живых стихий, — говорил Айвазовский, — неуловимы для кисти: писать молнию, порыв ветра, всплеск волны — немыслимо с натуры. Для этого-то художник и должен запомнить их... Так я писал сорок лет тому назад, так пишу и теперь. Писать тихо, корпеть над картиной целые месяцы — не могу. Сюжет картины слагается у меня в памяти как сюжет стихотворения у поэта. Сделав набросок на клочке бумаги, я приступаю к работе и до тех пор не отхожу от полотна, пока не выскажусь на нем своей кистью». Айвазовский был поистине певцом моря.

На картине «Девятый вал» изображено раннее утро после бури. Первые лучи солнца освещают еще бушующее море. Вода кажется прозрачной и как бы светится изнутри, словно художник писал не обычной масляной краской, а какими-то еще никому неведомыми составами. Громадная волна — девятый вал — вот-вот обрушится на группу людей, которые судорожно цепляются за обломки мачт погибшего корабля. Весь драматизм изображенного момента передан состоянием моря, видом волн, воздуха и неба.

Лучи солнца пронизывают воду, насыщают утренний воздух и как бы вселяют уверенность в том, что люди выйдут победителями из смертельной борьбы со стихией.

Долгие годы прожил Айвазовский в Феодосии. Его знал и любил весь город.

Никто не уходил от него, не получив помощи и поддержки. Когда он умер, в апреле 1900 года, все население провожало его в последний путь.

Кисть вдохновенная упала
Из рук великого творца.
Могучий царь морской стихии
И моря пламенный поэт
Угас, и волны голубые

Поют прощальный свой привет...

На эти стихи композитор Кюи написал музыку, посвятив свое произведение памяти Айвазовского. А на памятнике, воздвигнутом на могиле художника, начертано:

«Рожденный смертным оставил по себе бессмертную память».

Глаза бронзового изваяния, стоящего на берегу, пристально смотрят в бесконечную даль. Теперь, как и всегда, Айвазовский смотрит на море — неизменную любовь всей его жизни...

И. АЙВАЗОВСКИЙ. Девятый вал.

* * *

Мастера реалистического пейзажа Франции и России первой половины XIX века раскрыли обаяние простого, обыденного облика родной природы, с ее воздухом, светом, шумом прибоя, с ее бесконечным разнообразием.

Запечатленная ими на холсте природа тесно связана с повседневной жизнью человека, его мыслями, чувствами и переживаниями.

МЕРТВАЯ ПРИРОДА. Такое название никому не может понравиться. От него делается грустно и скучно. Представляется что-то унылое: голые скалы, сгоревший лес, увядшие цветы...

А на самом деле это просто буквальный перевод французского слова «натюрморт». Так называли когда-то картины, на которых была изображена битая дичь. Потом это

слово приобрело более широкое значение и темой натюрмортов стали разные вещи, окружающие человека: цветы, фрукты, книги, посуда. Через них художник воссоздает обстановку, показывает вкусы, характер, даже переживания людей, которым эти вещи принадлежали.

Один путешественник писал, что в Голландии картины ценятся дороже, чем украшения из драгоценных камней и золота. И многие из этих картин были натюрмортами.

Голландский художник Виллем Клас Геда написал «Завтрак с омарами». Поверх тяжелой, темной скатерти, покрывающей стол, лежит другая — блестящая, свеженакрахмаленная и выглаженная, из знаменитого голландского полотна. Свет, падающий из невидимого окна, освещает серебряный кофейник, высокий бокал из тончайшего стекла, а рядом с ним — другой, более толстый, зеленоватый. В бокалы налито вино. Очищенный лимон написан так правдиво, что при взгляде на него становится кисло во рту. Нож с блестящей перламутровой ручкой лежит на небольшой тарелочке у края стола. А через стоящий стеклянный сосуд просвечивает большое блюдо с омарами. Все расставлено так, чтобы вещи не только не закрывали друг друга, а, напротив, подчеркивали пространство, разнообразие форм и игру света на металле.

Художник сам расставляет выбранные им предметы. Он передвигает их, меняет местами, заменяет один предмет другим, пока не получится то, что ему кажется самым красивым. А рисуя эти вещи, он стремится передать не только форму и объем предметов, но и материал, из которого они сделаны. Так и написал свою картину Виллем Клас Геда.

Натюрморт, так же как пейзаж и портрет, возник не сразу. Вначале вещи в картине не играли самостоятельной роли. Они были только деталями, как накрытый стол с посудой в «Тайной вечере» Леонардо да Винчи. А потом он стал отдельным видом живописи и особенно большое распространение получил в Голландии и Фландрии XVII века. Фламандский художник Франс Снайдерс написал настоящий гимн изобилию природы и назвал его «Лавкой с фруктами».

В корзинах, блюдах, мисках и больших коробах громоздятся горы фруктов на деревянном прилавке. На золотисто-коричневой стене выделяются ярко начищенные весы. Их цвет повторяется в различных оттенках плетеных корзиночек, абрикосов, лимонов, каштанов и ананасов. Один цвет кажется блестящим, другие матовыми или гаснут в тени. Краски искрятся на гладкой поверхности каштанов и отсвечивают золотом в лимонах и абрикосах. Через малину, красную смородину, черешни и темную

ежевику проходит вся гамма красного цвета — от яркого до почти черного. Груды спелых, налитых соком плодов не только заполняют прилавок, они скатываются с него и падают рядом с корзинами, которые стоят внизу, красноречиво рассказывая о богатстве жизни.

Снайдерс оживил свой натюрморт человеческими фигурами: хозяйка лавки предлагает абрикосы покупательнице, которая уже держит в руке купленную корзиночку орехов, недавно сорванных и еще не очищенных от зеленых листочков. Она очень нарядно одета, эта покупательница. Черная бархатная наколка на голове и такая же накидка красивым контрастом подчеркивают красную, расшитую серебром юбку и малиново-красный передник. Маленькая собачонка лает у ног женщин, а обезьяна на цепочке, взобравшись по ножке стола, переворачивает корзину, и фрукты потоком сыплются вниз.

Все корзиночки, которых множество в лавке, разные. Одни из них, густо сплетенные из золотистой соломы, ярко блестят на солнце. Через узорное плетение других просвечивают лиловые сливы и розовые бока яблок. Изображенные под разным углом или стоящие одна над другой, они создают впечатление глубины и пространства.

Снайдерс хорошо знал то, что писал: фрукты, овощи, дичь и всевозможную рыбу. Его натюрморты прославляют природу и ее богатства.

Вот что такое натюрморт, слово, от буквального перевода которого делается грустно и представляются унылые голые скалы, сгоревший лес и увядшие цветы. Яркой, красочной, живой встает перед нами на картинах художников мертвая природа...

ВИЛЛЕМ КЛАС ГЕДА. Завтрак с омарами.

Ф. СНАЙДЕРС. Лавка с фруктами.

СТРАНИЧКИ ЖИЗНИ

УЮТНЫЙ ДОМ. Через полузакрытое окно в комнату проник свет. Он упал на уголок пола, золотом заиграл на стене и раскрасил в разные цвета стулья, хотя все они были обиты одной

и той же тканью. Тот стул, на который упал луч, горел ярко-красным пятном. На втором стуле, подальше, красный цвет затухал. А на третьем, у самой двери, он стал совсем темным. На зеркало луч не попал, на черные рамы картин — тоже. И они остались такими, как были в этом уголке комнаты, нарисованном голландцем Питером Янсенсом... Внутренний вид помещений изображали многие художники. Они передавали детали, обстановку, мебель и освещение комнаты. А иногда рисовали в комнате и тех людей, которые там жили или за чем-нибудь пришли…

Этот вид живописи тоже получил название от французского слова. «Интерьер» значит «внутренний». Янсенс так и назвал свою картину: «Комната в голландском доме». Реалистические художники Голландии считали достойными изображения все детали окружающей жизни. Благодаря им через триста лет виден так ясно кусочек этого, давно не существующего, уютного дома, и очень легко представить себе тех людей, которые садились когда-то на обитые красной тканью стулья...

П. ЯНСЕНС. Комната в голландском доме.

УКРАДЕННАЯ МИНУТКА. Кисть художника обладает волшебной силой. Она может как бы остановить течение времени, украсть у него какое-то мгновение, которое уже никогда не повторится, и прикрепить его к полотну. А жизнь будет идти своим чередом, перехлестывая запечатленный миг миллионами других. Все течет, все изменяется. Но минутка жизни, изображенная художником, не изменится никогда. Через сто или пятьсот лет она останется все такой же в ограниченном пространстве своей рамки, пока не погибнет картина.

Все так же будет сидеть в небольшом, выложенном белыми и серыми плитами дворике перед домом пожилая голландка с большим кошельком на коленях. Навсегда останутся новыми ее красная юбка, белый передник, черная кофта с белым воротником, пышный белый чепец на голове. Никогда не сварят щуку, которая выглядывает из медного ведра, принесенного служанкой, одетой в синюю юбку. Не изменится пейзаж, который

виден через отворенную калитку, — каменная стена, набережная канала, обсаженная деревьями, и двое гуляющих людей, далекое крыльцо и луч света на его металлической балюстраде. Повседневная, спокойная жизнь голландского городка, размеренное, нерушимое существование зажиточных горожан XVII века...

Эта бытовая живопись, называемая жанром, словно выхватывает из окружающей жизни маленький, часто такой же незначительный эпизод, какой изображен на картине Питера де Гооха «Хозяйка и служанка».

Так кисть художника, останавливая течение времени, крадет у него мгновение, которое уже никогда не повторится, и оно послушно замирает на полотне...

Но и бытовая живопись бывает разной: иной художник невозмутимо запечатлеет мелкий, ничем не замечательный случай, а под кистью другого украденное мгновенье как в зеркале отразит судьбу целого поколения.

ПИТЕР ДЕ ГООХ. Хозяйка и служанка.

ГРУСТНОЕ СВИДАНИЕ. Укутанная в тулуп и шерстяной платок, она долго шла холодными зимними дорогами. Посох постукивал по плотному, отполированному полозьями снегу. Левая рука, державшая котомку, быстро застывала, и приходилось отогревать ее за пазухой. Котомку надо было беречь, там лежал хлеб на дорогу.

Наконец вдали показался город. Медленно, ох как медленно приближались золотые купола его церквей. Но все-таки через два часа она уже шла по грязной улице предместья.

Мастерскую она нашла не сразу. Пришлось долго

расспрашивать, объяснять, а объяснить она толком не умела. Городские мальчишки смеялись над «деревенщиной» и уверяли, что такой мастерской никогда и не бывало. Но добросердечная старушка прикрикнула на них и довела ее до закопченной, захватанной грязными руками двери, над которой висел большой позолоченный сапог. Сынишка выбежал к ней в холодные сени — дальше идти она не решилась.

— Какой же ты худой! — ахнула мать. — Здоров ли? — И она поспешно протянула ему принесенный калач. Мальчик жадно набросился на еду. Должно быть, не сладко ему жилось вдали от дома. По вихрам видно было, что часто треплет их неласковая, чужая рука. Немало доставалось ему и зуботычин и пинков. Никакой другой награды не полагалось за непосильный труд с утра до поздней ночи. Он бегал с поручениями для всех подмастерьев, колол дрова, нянчил хозяйских детей, таскал пудовые, кипящие самовары. Все это, вместе взятое, называлось ученьем сапожному делу...

Мать грустно вздохнула. Она сидела, опустив голову и подперев ее рукой. Тяжелая тоска, чувство полной безысходности ясно виднелись на ее лице. Что делать? Взять сына домой она не могла. Дома царила беспросветная нужда. Тощая коровенка почти не давала молока, хлеба едва хватало, чтобы прокормить остальных детей.

Это — тоже минутка, украденная у жизни. Но совсем другая, не похожая на спокойный, размеренный быт голландских горожан. В незначительном, казалось бы, эпизоде кисть художника В.Е. Маковского показывает грустную судьбу «маленького человека». Такие жанровые сценки, полные безысходной нужды, горя или непосильного труда, потрясают своей горькой правдой. Это грустное свидание — минутка из трагической истории двух человеческих жизней, встретившихся в холодных сенях, таких холодных, что босые ноги мальчика застывают на грязном каменном полу...

Словно раздвинув рамки живописи, русские художники наполнили жанровую картину глубоким идейным содержанием, рассказали о нищете и бесправии народа в царской России.

В. МАКОВСКИЙ. Свидание.

РУСЬ ПОДНЕВОЛЬНАЯ. Выставка была необычной. Конференц-зал Академии художеств таких еще не видел. Вместо того чтобы чинно висеть на стенах в красивых рамах, картины лежали на полу, без всякой окантовки. Здесь были этюды, написанные маслом или акварелью, и рисунки, выполненные карандашом. С полотен смотрели люди разных характеров и судеб, желтели пески волжских берегов, разливалась безбрежная речная ширь. Посетители, среди которых было много художников, подолгу задерживались перед этими напоенными зноем и солнцем этюдами. Все они были написаны студентом академии

Ильей Репиным во время летней поездки на Волгу.

Судьба людей, впряженных в лямку, подобно скоту, интересовала и возмущала многих. О бурлаках писал Некрасов, спорила молодежь, сокрушалась передовая интеллигенция. О бурлаках задумал свою картину и студент Репин.

В этюдах к этой картине был ясно виден большой талант. Работа молодого, еще не окончившего академию художника поражала своей новизной. В Петербурге он жил недавно. Далеко на Украине, в маленьком городке Чугуеве, где он родился, остались его мать и брат. Илья писал иконы и портреты жителей городка, чтобы скопить деньги на учение.

С сотней рублей в кармане он приехал в холодный Петербург, где не знал ни одного человека. Страх и растерянность охватили юношу в большом, незнакомом городе. В маленьком Чугуеве он знал всех и всё. Петербург был чужим. Но это был город, который он тысячу раз представлял себе, город, где стояло на берегу Невы священное здание его мечты — Академия художеств, в которой училось так много русских художников.

Ранним утром, только что приехав, он бросился туда. Сфинксы величаво охраняли широкую гладь Невы. На противоположном берегу застыл вздыбленный конь с горделивым всадником. В дымке утреннего тумана сиял золоченый шпиль Адмиралтейства и высилась великолепная громада Зимнего дворца.

Несравненная красота Петербурга покорила Репина, как покоряет всех, кто хоть раз видел чудесный город на Неве... Удача пришла не сразу. В академию юношу не приняли. Ему пришлось учиться в Рисовальной школе, прежде чем для него открылись тяжелые академические двери. Но он не жалел о прошлом теперь, когда выставка принесла ему заслуженный успех. О нем говорят, хвалят его этюды, ждут картины. «Что ни холст, то тип, то новый человек, выражающий целый характер, целый новый мир», — пишет о нем большой знаток искусства В.В. Стасов.

Лето на Волге прошло недаром. С него началась слава Репина. На Волге Репин долго искал нужных ему людей, у которых в фигуре, в чертах лица выражалось бы то, что было необходимо художнику для задуманной картины. Много часов он провел на песчаной отмели, где обычно останавливались на отдых бурлаки. Они разжигали костер, вытаскивали из карманов жестяные кружки, вешали сушить онучи и лапти. В громадном закопченном котле булькала пшенная кашица с соленой рыбой. Садились кучками, по восьмеро на чашку. Поужинав, ложились отдохнуть, прямо на песке, около прикола, на котором был намотан конец бечевы. С наслаждением вытягивали усталые ноги,

стараясь лечь под дым костра, чтобы спастись от комаров. На рассвете подымались. Стуча зубами от холода, умывались холодной волжской водой, утирались рукавом или полой кафтана. Выбирали якорные канаты, затягивали «Дубинушку». Лямки впивались в тело, и тяжкий путь продолжался — по песку, по кустам, по болотам.

Люди были разные и ничего не знали друг о друге. В бурлацкой «оравушке» не полагалось расспрашивать, кто ты да откуда. Человек — и все тут...

Репин зарисовывал в свой альбом тех, кто его чем-нибудь привлекал. Тут он нашел своего главного героя, центральную фигуру картины — Канина.

«Как дивно у него повязана тряпицей голова, — писал Репин, — как закурчавились волосы к шее, а главное — цвет его лица! Что-то в нем восточное, древнее... а вот глаза, глаза! Какая глубина взгляда! Рубаха без пояса, портки обтрепались у босых черных ног...»

В репинском этюде Канин, с тряпицей на голове, как бы повис на лямке, привязанной к барже. Перешел с этюда в картину и мальчик Ларька.

Решая вопрос композиции картины, Репин присматривался, как шли бурлаки. В зависимости от местности, от того, крутой был берег или пологий, люди группировались по-разному.

В начале 1871 года картина была готова.

Медленно бредут по берегу Волги одиннадцать усталых, измученных, одетых в грязные оборванные рубахи бурлаков. Изнывая под палящими лучами солнца, они тянут бечевой тяжелую баржу...

«Какой, однако, это ужас, — писал Репин, — люди вместо скота впряжены». Он показал этот ужас правдиво и убедительно. Подневольная, но могучая Русь встала на картине во весь рост, со своей непосильной работой, со своей тоской по вольной и светлой жизни как суровый приговор тому строю, который мог довести человека до состояния животного.

Все бурлаки разные. Трое первых — мужественные, выносливые, закаленные. Они не испугаются никакой тяжести, их не сломит никакая беда. Среди них и Канин — сильный, могучий, простодушный и невозмутимый. Приостановился Ларька — подросток в рваной розовой рубахе. Лямка натерла ему грудь, и он пытается слегка оттянуть ее рукой. Выражение обиды и непонимания застыло на его угрюмом, измученном лице, но в повороте головы чувствуется стойкость, гордость и упорство.

А с соседом мальчика дело обстоит совсем плохо. Он уже выбился из сил, едкий пот заливает пожелтевшее от болезни

лицо. Он не очень стар годами, но жизнь согнула его спину и заставила поредеть волосы.

Тот бурлак, который идет последним, не уйдет далеко. Он с трудом передвигает ноги. Повисли бессильно опущенные руки, поникла голова. Он уже отстает от остальных. И путь его скоро будет окончен. Он останется в больнице ближайшего городка или просто в безымянной могиле, вырытой на пустынном волжском берегу.

В бесконечном разнообразии и богатстве характеров и типов Репин показал и покорность судьбе, и простодушие, и проскользнувшую в глазах хитринку. Протестующим, стойким, иногда озлобленным, но никогда не теряющим чувства собственного достоинства предстает перед зрителем герой картины «Бурлаки» — русский народ, Русь подневольная...

И. РЕПИН. Бурлаки на Волге.

НЕ ЖДАЛИ. Горничная раскрыла дверь. В комнату, ярко освещенную солнцем, осторожно и медленно вошел человек в арестантском армяке и старых высоких сапогах. На усталом, постаревшем лице ярко горели глаза. Они выражали тревогу, волнение, но одновременно в них чувствовалась большая внутренняя сила, могучий дух, не сломленный пережитыми невзгодами.

Его не ждали. Сидевшая в кресле бабушка следила, как за столом делают уроки дети, их мать играла на рояле. На лицах обеих женщин, одетых в черные, траурные платья, видны следы горя и слез. Вся семья, не надеясь больше на встречу, много раз вспоминала и оплакивала сына, мужа и отца — того, кто так неожиданно вернулся сейчас с каторги...

Кухарка и горничная, которые никогда раньше его не видали, смотрели на него с любопытством и недоумением: может быть,

они напрасно впустили этого человека?

Мать поднялась с кресла. Еще не веря в реальность происшедшего, она замерла, и ее дрожащая рука повисла в воздухе. Судорожно схватилась за ручку кресла жена, словно ища в себе силы, чтобы снова назвать мужем человека, так изменившегося, так непохожего на того, которого у нее отняли. Девочка вся съежилась при виде неизвестного. Страх и недоумение отразились в ее глазенках. Отца она не помнила, но ей передались волнение и тревога ее близких. Но мальчик узнал того, кто был для него не просто отцом, а легендарным героем, жившим в рассказах матери, революционером, идеалом человека. И теперь, когда отец вернулся с каторги в семью, восторг и гордость ясно отразились в глазах ребенка.

А весенний пейзаж за дверью, кусочек сада с молодой листвой и солнечный луч, осветивший комнату, казалось, говорили, что и для этих людей скоро придет весна и радость...

Так сумел показать Илья Ефимович Репин не только сложные чувства, но и передовые мысли, которые пробуждали революционные идеи среди его современников.

Картина «Не ждали» была выставлена в 1884 году в Петербурге. Она имела огромный успех. Крупнейший знаток искусства и критик В.В. Стасов назвал ее «одним из самых великих произведений новой русской живописи». Он хвалил громадную талантливость ее исполнения, силу содержания и горячность выраженного в ней светлого чувства.

Недаром сам Репин говорил: «Выше всего правда жизни, она всегда заключает в себе глубокую идею». Правду жизни он и раскрыл в своей картине «Не ждали».

«Студенчество клокотало, — писал Репин в своей книге «Далекое и близкое». — Внутри образованных кружков молодая жизнь кипела идеями Чернышевского».

Репин тоже берет кусочки жизни. Не только «Не ждали», но и «Бурлаки», и «Арест пропагандиста», и другие картины по сюжету могут быть отнесены к бытовой живописи. Но значительность изображенных на них событий и то, как художник передал эти сюжеты, заставляют бытовую, жанровую живопись перерастать в историко-революционную.

Вся сущность творчества Репина выражена в его собственных словах: «Действительность слишком возмутительна, чтобы со спокойной совестью вышивать узоры».

И. РЕПИН. Не ждали.

КРАСНЫЕ ПОХОРОНЫ. 1905 год начался событиями девятого января. Кровь рабочих обагрила камни петербургских мостовых. Грянул первый гром революционного выступления пролетариата.

Академия художеств бушевала: студенты видели расстрелы мирной демонстрации, они знали, что расправой руководил президент академии, великий князь Владимир.

Глубоко возмущенные, они присоединились ко всеобщей забастовке, прекратили занятия и, захватив все помещения, водрузили на шпиль главного здания академии красный флаг. Краски и кисти были забыты, опрокинутые мольберты громоздились в углах аудиторий, и пожар митингов полыхал во всех мастерских. Вновь созданный Совет старост собирал деньги для приобретения оружия и приглашал на сходки рабочих заводов Васильевского острова. Ораторы открыто призывали к восстанию, и прокламации летели из окон академии на головы неподвижных в своем вековом величии сфинксов.

Самая большая мастерская, которая насчитывала до 90 человек — мастерская Ильи Ефимовича Репина, — избрала в

Совет Исаака Бродского. К Репину он попал недавно и не слишком обычным образом. Желающих учиться у великого художника было очень много, в переполненной мастерской не осталось мест, и Репин Бродскому в приеме отказал.

Однако тот не смирился. Подкараулив Репина на лестнице его квартиры, он стал просить разрешения «работать в любом уголке».

Илью Ефимовича заинтересовала настойчивость юноши и его страстное желание учиться.

— Хорошо, — не слишком приветливо сказал он, — приходите и ищите себе место сами. Если вы можете работать при таких условиях, — начинайте.

Новый ученик приходил в академию раньше всех и до самого позднего часа не покидал облюбованного им уголка. А вскоре своим трудолюбием и талантом он завоевал сердце учителя. Они стали настоящими друзьями.

Репин был кумиром молодежи. Его огромная любовь к правде, его умение раскрыть социальные явления неудержимо влекли к себе молодые сердца, и в его мастерской сосредоточились все наиболее талантливые художники.

Он заставлял учеников тщательно изучать природу, внушал им идеи высокого общественного назначения искусства, призванного служить народу.

«Какой это гениальный мастер, как любит он жизнь и с какой любовью ее изображает! Какая послушная у него кисть, и как тонко он понимает человека», — писал о Репине Бродский.

И вот в этой, самой передовой мастерской Бродский, еще совсем мальчик по возрасту, стал вожаком, хотя большинство студентов были намного старше его.

Великий князь Владимир, подобно большинству Романовых, не блистал умом. Но в дни забастовки он проявил тупоумие, удивительное даже для его семейства. Его резолюция гласила: «Подобным безобразиям в стенах Академии художеств надо положить конец. Полагаю Академию закрыть и даже наглухо заклепать».

Здание было передано под охрану казачьего полка. Где именно поставили великокняжеские заклепки, — неизвестно. Но помогли они мало, потому что осенью 1906 года, когда возобновились занятия, возобновились и забастовки...

На конкурсе эскизов в 1906 году одна картина не была допущена к рассмотрению жюри. Цензура запретила ее демонстрировать. Свернутая в трубку, она пролежала в архивах полиции до 1917 года.

На окраине города в пасмурный зимний день рабочие несут

на плечах гробы, обитые красной материей. Затаенная скорбь и непреклонная воля к победе написаны на лицах людей.

Траурную процессию сопровождают вооруженные казаки.

9 января Бродский сам был среди рабочих. Он видел и чувствовал их великое горе и великий гнев, он разделял уже осознанное ими решение продолжать борьбу.

Юношеской картиной «Красные похороны» И.И. Бродский вступил на путь художника историко-революционного жанра, создателя полотен, отобразивших победоносную борьбу пролетариата. Впервые пролетариат утверждался как герой художественного произведения.

Годы шли. Война и Февральская революция были для художника лишь прелюдией к чему-то громадному и значительному. Он напряженно ждал коренного изменения всего социального строя России.

«С каждым днем назревали события, знаменовавшие приближение пролетарской революции», — сказал об этом периоде В.И. Ленин.

И пришло время, когда на долю художника выпало счастье сохранить для будущих поколений образ великого вождя пролетариата.

И. БРОДСКИЙ. Красные похороны.

V. Искусство революции

О Ленине написано очень много воспоминаний. Иначе и не могло быть: кто из знавших его мог не стремиться рассказать людям о каждой маленькой черточке, о каждом, пусть даже самом незначительном событии в жизни того, чье имя с благоговением повторяет весь мир?

В.И. Ленин был необычайно разносторонним человеком. Его интересовало всё. Он бесконечно много читал, думал, изучал. Никогда он не переставал учиться, знакомиться со все новыми и новыми областями знания.

В дни революции 1905 года В.И. Ленину пришлось ночевать в одной квартире, где было очень много книг, в том числе и большое количество таких, которые рассказывали о крупнейших художниках мира. И всю ночь Владимир Ильич не спал. До самого утра он рассматривал эти книги, одну за другой. У него никогда не было времени всерьез заняться искусством. Знал он, что и в будущем не найдется для этого времени в его жизни, безраздельно отданной революции...

А утром он рассказал об этих книгах А.В. Луначарскому и добавил:

— Какая увлекательная область — история искусства. Сколько здесь работы для марксиста...

В литературе и музыке, в театре, в живописи и, прежде всего, в жизни Ленин всегда горячо любил красоту. Но никогда он не находил красоты в том, что не отражало подлинной правды.

Прошли годы. Великая Октябрьская социалистическая революция свершилась. Она изменила всю жизнь, уничтожила всё старое, отжившее, ненужное. Новые задачи встали перед искусством, новые темы ворвались в него, подобно свежему ветру. Кисть художника, резец скульптора должны были правдиво запечатлеть новые события и их героев.

Победивший народ стал главным героем произведений живописи и скульптуры, а дети рабочих и крестьян стали мастерами искусства. Они вышли из народа, и все их творчество прославляло его труд и подвиги.

ОБРАЗ ВОЖДЯ

Мерно постукивали колеса. Мимо окон мелькали неяркие огоньки пригородных поселков. Поезд шел к Петрограду.

Весенней ночью 17 апреля 1917 года у приземистого, некрасивого, красно-желтого здания Финляндского вокзала, заполняя не только площадь, но и прилегающие улицы, толпился народ. Красные знамена полыхали в лучах прожекторов. Люди стояли плотно, плечом к плечу. Все взгляды были обращены к вокзалу — многотысячная толпа ждала прихода поезда. Она хотела видеть и слышать того, кто возвращался на родину после долгих лет пребывания на чужбине...

Прошло больше месяца с тех пор, как была свергнута царская власть. Но земля по-прежнему оставалась в руках помещиков, а фабрики и заводы принадлежали капиталистам. И все чаяния народа связывались с тем, кого ждали, с тем, чье имя, передаваясь из уст в уста, летело над площадью.

Ленин! Ленин едет в Петроград!

ВЕЩИЕ СЛОВА. Поздно ночью поезд подошел к перрону, на котором выстроился отряд вооруженных рабочих-металлистов и почетный караул матросов. Командир отдал рапорт, и мощное «ура» понеслось над перроном. Люди вынесли своего вождя на броневик, стоявший у вокзала, и вся площадь рукоплескала, подбрасывая вверх шапки. Растроганный встречей, Ленин волновался. Он быстро скомкал свою кепку, сунул ее в карман пальто и обратился к собравшимся с краткой речью. Эта первая речь, произнесенная им на родной земле, закончилась словами: «Да здравствует социалистическая революция во всем мире!»

На этом же броневике Ленин направился во дворец Кшесинской, и на всем пути народ приветствовал самого дорогого для него человека.

Прошли годы. На месте старого, неказистого вокзала выросло строгое, простое здание из светлого камня и стекла, с высокой стеклянной башней. Окаймляя площадь, смотрятся в широкую гладь Невы большие, красивые дома, а на ярком ковре цветника высится памятник.

В распахнутом пальто, без шапки, стоит лицом к Неве человек. Его рука протянута вперед, и кажется, слышно, как он горячо произносит те самые слова, которыми закончилась его речь и которые навсегда запечатлены на пьедестале: «Да здравствует социалистическая революция во всем мире!» Создателям памятника — скульптору Евсееву, архитекторам Щуко и Гельфрейху — было ясно, что он должен отличаться от всех других памятников Владимиру Ильичу. Нужно было отобразить тот незабываемый момент, когда, стоя на историческом броневике, Владимир Ильич впервые обратился с речью к народу.

Поставить на площади броневик, а на нем статую? Но она будет казаться слишком маленькой, броневик подавит ее своими размерами и помешает сосредоточить внимание на фигуре В. И. Ленина.

Но, если поставить ее на обычном пьедестале — на подставке цилиндрической или четырехгранной формы, такой памятник может существовать в любом другом месте, и ничто в нем не напомнит о необыкновенной обстановке встречи у Финляндского вокзала.

И вот было найдено решение: броневика не будет, будет лишь напоминание, намек в виде башни, примыкающей к мощному четырехгранному пьедесталу.

Высоко вознесена на нем фигура Ленина. Она стоит спиной к вокзалу, рисуясь темным силуэтом на фоне неба, как будто Ленин и в самом деле только что вышел на площадь к народу и говорит, обратясь лицом к Неве, к городу, к тому самому городу, где когда-то впервые он, молодой революционер, появился на рабочих окраинах. И город, носящий теперь его имя, снова и снова на обновленной привокзальной площади встречает своего вождя.

И снова летят и вечно будут лететь над миром вещие слова: «Да здравствует социалистическая революция во всем мире!»

Памятник В. И. Ленину у Финляндского вокзала.

ЖИВОЙ ИЛЬИЧ. Победу Октябрьской революции приветствовали все передовые люди России. Лучшие представители самых различных отраслей искусства вошли в Исполнительный комитет по делам искусств, который был организован к концу 1917 года в Петрограде. Вошел в него и тот, кто написал двенадцать лет назад «Красные похороны»...

Бродский дождался исполнения своей мечты.

«Октябрьский переворот с первых же дней глубоко захватил меня, — писал он, — мне сразу сделалось ясно, что позорно современнику, а тем более художнику, пройти безучастно мимо тех великих событий, которые не по дням, а по часам развивались перед нашими глазами. Я понял, что отобразить революционную эпоху и ее великих людей — долг каждого художника».

И, конечно же, первым, кого страстно хотелось писать

Бродскому, был Владимир Ильич.

Но дело оказалось нелегким...

Еще с ноября 1917 года художник искал случая увидеть Ленина вблизи. Пойти в Смольный он не решался, боясь помешать гигантской работе, которая кипела в стенах революционного штаба. На всех митингах и докладах Бродский старался всмотреться в лицо вождя.

Впервые Бродский увидел В.И. Ленина вблизи на митинге в Народном доме, но подойти ему опять не удалось. В следующем, 1920 году на торжественном открытии Второго конгресса Коминтерна в Таврическом дворце художник сел около самого президиума. Здесь наконец ему удалось зарисовать Ильича. Через несколько часов после этого делегаты конгресса возлагали на Марсовом поле венки на могилы борцов за революцию. Бродский пробрался к Ленину, подал ему набросанный карандашом портрет и попросил подписать. Ленин пристально всмотрелся в рисунок и сказал, что он не находит сходства с собой. Однако все кругом стали убеждать Владимира Ильича, что он просто не знает своего лица и что портрет очень удачный.

Владимир Ильич усмехнулся.

— Первый раз в жизни подписываю то, с чем не согласен! — сказал он, поставив свою подпись и возвращая набросок автору. После того как многие, рассмотрев рисунок, говорили о несомненном сходстве, Владимир Ильич поглядел на портрет снова.

— А ведь, кажется, действительно похож, — улыбнулся он.

Над созданием образа Ильича Бродский работал всю жизнь. Он написал картины «Ленин и манифестация», «В.И. Ленин на трибуне», и, наконец, тот портрет, который знают все, — «Ленин в Смольном».

Простым и великим, таким, каким он живет в сердцах миллионов людей, запечатлел вождя художник.

Никаких отвлекающих внимание подробностей в портрете нет.

Два кресла в серых холщовых чехлах, небольшой красный диванчик и маленький, заваленный газетами столик. А Ильич сосредоточенно пишет, положив блокнот на колено. Так он писал, сидя на ступеньках, в день открытия конгресса Коминтерна. И сидевший в нескольких шагах Бродский успел запечатлеть его на бумаге.

«Живой Ильич», — говорят те, кто смотрит на картину. Обаяние и чистота, мудрость и простота любимого всеми человека четко и ясно переданы художником. Им руководило чувство великой ответственности перед будущими поколениями.

И. БРОДСКИЙ. Ленин в Смольном.

ВОЖДЬ НА ТРИБУНЕ. Дети рабочих и крестьян, они пришли с фронтов гражданской войны, с фабрик и заводов, из сел и деревень. Шинели и полушубки еще хранили терпкий запах пороха, и никаким щеткам не поддавались следы осенних размытых дорог на грубой коже сапог. Полиняли тельняшки и смялись бескозырки матросов — только красные платочки девушек пылали, словно новенькое, еще не обстрелянное знамя.

Молодежь первых лет революции в третий раз собралась на свой съезд. Было это 2 октября 1920 года в бывшем московском купеческом клубе.

Безвкусица тяжелых плюшевых драпировок, золото люстр и пыльный ворс ковра не смущали юношей и девушек, пришедших в этот зал вместо толстых, почтенных представителей именитого московского купечества. Потертые рукава кожаных курток непринужденно ложились на ручки золоченых вычурных кресел. Небрежно сброшенные шинели прикрыли блестящую крышку рояля, и бог весть откуда притащенная деревянная лавка преспокойно потеснила солидный, крытый алым бархатом стул.

Делегаты Третьего съезда комсомола ждали Владимира Ильича Ленина. Но, так как делегатское звание не сделало их старше, они громко пели, и никогда еще не звучали в этом здании такие песни.

Когда вошел человек в пальто и кепке, комсомольцы его не узнали. Но как только он разделся, песня оборвалась, и зал

загремел нескончаемыми овациями. Чтобы лучше слышать и ближе видеть любимого вождя, молодежь повскакала с мест и пробралась из битком набитого зала за кулисы. Владимир Ильич оказался в кольце взволнованных лиц и горящих глаз...

Он заговорил. Это не была речь. Просто, как отец и друг, великий человек беседовал с трепетно слушавшими его юношами и девушками.

— Как вы думаете, — сказал он, — какая задача стоит перед вами — Союзом коммунистической молодежи?

Делегаты задумались. Какая может быть сейчас задача? Покончить с гражданской войной? Добить Врангеля?

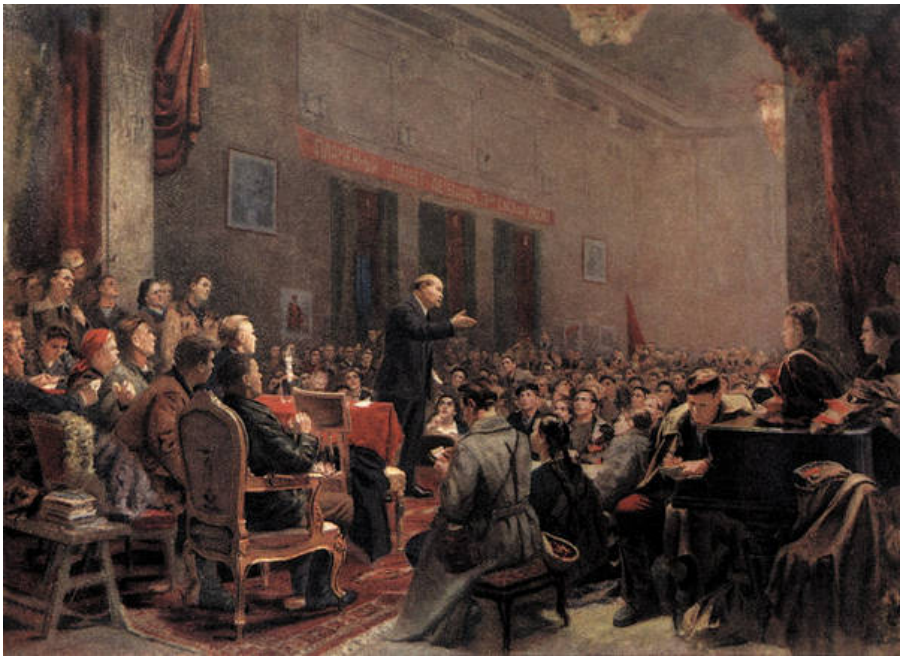
Но Ленин говорил не об этом. И совершенно неожиданно прозвучали его слова:

— Задача состоит в том, чтобы учиться. Коммунистом можно стать лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество... Вы должны построить коммунистическое общество!

Именно этот момент выбрал художник Б.В. Иогансон для большого полотна, которое он написал совместно с группой молодых живописцев.[20]

Форма зала, длинная и узкая, затрудняла построение картины, но художник решил показать помещение глазами зрителя, находящегося за кулисами сцены. Поэтому видна только одна стена и часть угла, а сцена с полотнищем занавеса как бы заняла всю картину. Словами висящего на стене плаката «Ты записался в добровольцы?» Иогансон подсказывает, что гражданская война еще не кончилась, а кумачовый лозунг над окнами гласит: «Пламенный привет делегатам 3-го съезда РКСМ».

В картине Иогансона «Выступление В. И. Ленина на 3-м съезде комсомола» образ Владимира Ильича, основателя Коммунистической партии и организатора Советского государства, сливается воедино с образом вождя — трибуна, вождя — учителя и друга трудящихся. Никогда не забудут его слов те, кому выпало счастье услышать их при самом начале жизни, те дети рабочих и крестьян, которые пришли в этот зал с фронтов гражданской войны, с фабрик и заводов, из сел и деревень.



Б. ИОГАНСОН. Выступление В.И. Ленина на III съезде комсомола.

ДОПРОС КОММУНИСТОВ

Затылок полковника, толстый, заплывший жиром, покраснел от бессильной злобы. Многое было ему доступно. Он мог избить и даже убить этих непонятных людей. Но заставить их говорить было выше его сил. Рука судорожно сжимала в кармане наган, который впервые оказался бесполезным.

Допрос шел давно. Адъютант внимательно рассматривал отобранные у большевиков документы, надеясь извлечь из них что-нибудь полезное. Есаул из белогвардейского штаба, затянутый в казачий мундир, еле сдерживался, чтобы не опустить на голову «бунтовщиков» уже занесенный стек. Мокрая папироса свисала с его губы. Гладко зачесанные волосы подчеркивали низкий лоб и мутные, маленькие, наполненные лютой злобой глаза...

Против врагов стояли двое: юноша-моряк со связанными руками и девушка. Пленные, они казались победителями. В них не было ни страха, ни уныния. Это о таких сказал Фурманов: «Они герои настоящие, светлые, сознательные. Они идут и умирают не по горячке, не из жажды славы, они гибнут за идею».

Так рассказывает о героизме и мужестве большевиков

народный художник Советского Союза Борис Владимирович Иогансон в картине «Допрос коммунистов».

«Как только я посадил в кресло жандармского полковника, все стало на место, и получился более глубокий смысл, получилось желаемое, а именно: коммунисты, несмотря на то, что они в плену, наступают, а белые загнаны в угол», — писал Иогансон.

Драматизм происходящего усиливают краски. В углах сгущается вечерняя тьма. Резкие тени чередуются с пятнами света от лампы. Красный цвет ковра, отбрасывая кровавые отсветы на стены, придает тревожный, трагический характер изображенной сцене.

В картине «Допрос коммунистов» взятый из жизни сюжет перерастает в большую историческую тему.

Художник показал два непримиримых класса. Лицом к лицу стоят коммунисты — лучшие представители пролетариата и всего народа, и белогвардейцы — осколки уже уходящего мира насилия и угнетения. Этот мир обречен.

Он никогда не вернется. Но в последних, предсмертных судорогах он еще опасен, еще наносит жестокие удары. Юноше и девушке, прекрасным и гордым, было суждено пасть его жертвами во имя светлого будущего.

Б. ИОГАНСОН. Допрос коммунистов.

«ПРЕДСЕДАТЕЛЬНИЦА»

Они погибли, моряк и девушка. Погибли геройской смертью, ни единым словом не выдав тайны, которую выпытывали у них враги.

Другие юноши и девушки вернулись с полей гражданской войны. Вернулись, чтобы строить в стране новую жизнь. Строить ее было трудно, а иногда и опасно, хотя мирное время пришло на смену войне.

Опершись руками на стол, горячо и убежденно говорит молодая женщина. Она старается говорить как можно громче, чтобы до слушателей дошло каждое слово. В комнате холодно: нет дров, нечем истопить печку. Красновато-коричневый тулупчик женщины распахнут у ворота, открывающего скромное синее платье. Ее волосы коротко острижены — ей некогда думать о своей внешности. Вся ее жизнь отдана работе в трудных, суровых условиях. Нужно восстанавливать разрушенное хозяйство, нужно заново строить жизнь первой социалистической страны.

Художник Г.Г. Ряжский ничего не сказал ни о самой председательнице, ни о собрании, которое она ведет. Никого нет больше на картине. И все-таки ясно, что холодная комната полна народа, что люди затаив дыхание слушают ту, которая раскрывает перед ними светлый путь.

Крупными, смелыми мазками художник заставляет зрителя почти ощущать неровную, шерстистую поверхность мохнатого тулупчика женщины, а переливы желтых, коричневых и красных оттенков обволакивают весь ее облик теплым сиянием.

У председательницы нет ни имени, ни фамилии. В ее облике слились черты многих девушек и женщин, которые только после Великой Октябрьской революции стали равноправными членами общества. Они шли туда, где были нужны.

Они убеждали деревенских бедняков объединиться, жить по-новому, выйти из вековой нищеты...

А на темных улицах их подстерегали враги. Выстрел из кулацкого обреза или удар ножа из-за угла нередко обрывали молодую жизнь, беззаветно отданную революции и народу.

Когда знаменосец падает в бою, десятки рук протягиваются, чтобы подхватить священное знамя.

«Председательница» Ряжского пришла на смену той коммунистке, которая бестрепетно стояла перед белогвардейцами, презирая пытки и смерть.

Г. РЯЖСКИЙ. Председательница.

ПЕРВАЯ КУЗНЕЦКАЯ...

Быстро мчалась жизнь. Сегодня не было похоже на вчера, а завтра далеко уходило от сегодня. Менялось лицо страны. На горячие пески пустынь ложились шпалы железных дорог. В поисках богатств природы люди проникали в недра земли.

Рождались новые молодые города, и трубы гигантских заводов вырастали на месте безлюдных таежных дебрей.

Красные знамена полыхали в руках следующего поколения. Юноши и девушки, младшие братья и сестры тех, с которыми беседовал Ленин на съезде комсомола, и тех, кто отдавал свою жизнь на фронтах гражданской войны, ехали переделывать страну.

В выжженных солнцем степях возникали города. В них еще не было домов. Палатки и бараки не защищали ни от пыльных смерчей томительно жаркого лета, ни от сорокаградусных морозов и буранов суровой зимы. Было трудно, холодно и неприютно. Но днем и ночью шли разгружать вагоны с кирпичом старые и молодые, мужчины и женщины, юноши, девушки и даже дети.

Не по дням, а по часам росли первые домны гигантов молодой советской промышленности, и ночи новорожденных городов озарялись пламенем первых плавок.

В эти дни двинулись навстречу жизни художники Советской страны. Они ехали на великие стройки, чтобы запечатлеть на холсте то, что один из них назвал «беспрерывным движением, кинолентой, которая каждый час меняет очертания».

Сын крестьянина Петр Иванович Котов, начавший рисовать еще маленьким мальчиком, был захвачен новыми, величественными темами, подсказанными ему поездками по стране. Старые, веками существовавшие виды живописи должны были изменить свой характер. Пейзаж не мог больше быть портретом тихой природы, зеленых перелесков или заросших прудов. Он наполнился шумом и гулом Днепровской плотины, зажегся отсветами огней новостроек Урала и Сибири.

На выставке «15 лет советского искусства» в 1932 году появилась картина П.И. Котова «Кузнецкая домна №1».

Почти все полотно занято сверху донизу гигантской печью. Серебристо-серыми оттенками играет металл. Позади могучего силуэта домны быстро несутся по небу облака. Они наполняют всю картину порывом движения...

Так родился в бурные годы строительства новый вид живописи: индустриальный пейзаж.

На картине есть и люди. Они кажутся совсем маленькими у подножия гигантской домны.

Маленькими были когда-то и фигурки людей в «героическом пейзаже». Но ничего общего нет между этими видами живописи. Там размер человеческой фигуры говорил о слабости, о беспомощности перед лицом могучей природы. Здесь люди своими руками создали огнедышащую печь. Они повелевают ею.

Она покорно превращает руду в расплавленный металл.

Человек победил природу. Индустриальный пейзаж прославляет торжество человеческого разума и труда, создавших могучую технику.

П. Котов. Кузнецкая домна.

ЭМБЛЕМА СТРАНЫ СОВЕТОВ

Шел 1937 год. Во дворе одного из московских заводов стояло странное железное сооружение размером с пятиэтажный дом.

Непонятного назначения предметы наполняли и цеха. Стояли громадные руки и ноги из светлого, серебристого металла. Топорщились металлические складки на гигантском колоколе. В колоссальных деревянных формах копошились люди, и слышался звон металла. Рабочие выколачивали изнутри по всем выпуклостям и углублениям тонкие, почти как бумага, листы нержавеющей стали, и вспыхивающий огонь электросварки соединял отдельные стальные пластины. Потом сваренные листы снова клали в форму и по ним выгибали легкие железные каркасы.

Этой работой были заняты не только рабочие и инженеры. Почти не выходила из цеха и немолодая женщина, окруженная помощниками, — скульптор Вера Игнатьевна Мухина.

Постепенно, часть за частью, вырастали гигантские фигуры. Надетые на стоявший во дворе каркас, превращенные в статуи рабочего и колхозницы, они должны были отправиться на Международную выставку в Париже и занять свое место на крыше советского павильона.

Никогда еще не создавалась скульптура таких размеров. Никогда и никто не делал статуй из нержавеющей стали. Многие скульпторы возмущались.

— Этот материал не годится, — говорили они, — в нем нет ни гибкости бронзы, ни мягких, нежных очертаний, которые дает фигурам мрамор. Своим холодным блеском скульптура будет напоминать громадную жестянку!

Но Мухина не уступала. Вместо доказательств она предложила отлить для пробы копию какого-нибудь всем известного произведения.

И вскоре скульпторы увидели голову «Давида» Микеланджело. Отлитая из нержавеющей стали, она показалась им и знакомой и незнакомой. Бледно-серебристый металл, меняя оттенки при разном освещении, нежно розовел ранним утром и становился золотистым по вечерам. Чудесные свойства нового материала заставили умолкнуть противников. Однако споры и волнения возобновились снова. На этот раз речь шла о шарфе, конец которого держит рука девушки. Развеваясь по воздуху, шарф образовывал громадную дугу. Весил «шарфик» ни много ни мало — пять тонн. Инженеры забушевали. Как укрепить эту массу металла? Как заставить ее висеть в воздухе без подпорок? Нельзя ли вообще обойтись без шарфа?

И снова настояла на своем Вера Игнатьевна Мухина. Поворчав, инженеры спроектировали для каркаса огромную закругленную балку, которую они, смеясь, называли «загогулиной».

А когда все было готово, когда собрали статую и укрепили на свое место шарф, всем стало ясно, зачем он был нужен. Он ярко подчеркивал неудержимое, стремительное движение обеих фигур.

Весной 1937 года в Париж пришел специальный поезд. Он привез в разобранном виде «Рабочего и колхозницу», каркас и все оборудование, необходимое для сборки и установки скульптуры.

Сопровождавшие статую инженеры и рабочие увидели на берегу Сены громадную площадь, на которой кипела работа. Достраивались последние выставочные павильоны.

Архитектор Борис Иофан решил построить советский павильон так, чтобы в нем чувствовалось мощное стремление вперед. Первому в мире социалистическому государству исполнялось двадцать лет, и шесть залов его павильона должны были показать посетителям все, достигнутое за эти годы. Длинное, вытянутое вдоль набережной здание становилось все выше и выше. Оно как бы нарастало уступами в передней части, и над главным входом возносилась огромная прямоугольная тридцатипятиметровая башня. На ней встали фигуры рабочего и колхозницы, напоминающие своим неудержимым порывом древнюю статую Ники-Победы. Архитектура и скульптура, слитые в одно неразрывное целое, говорили образным языком искусства о молодости нашей страны, ее свободном труде.

Для облицовки стен павильона привезли из Узбекистана плиты чудесного мрамора. От коричнево-оранжевого тона его цвет постепенно переходил к бледно-желтому, белому и голубоватому. Яркие в нижней части, стены, поднимаясь, становились все более нежными, словно приближались к оттенкам неба. И это тоже создавало впечатление взлета, стремления ввысь.

Две недели шли работы по сборке и установке статуи. Поднятые вверх руки огромных стальных фигур завершили вертикальную башню, а дуга распростертого по воздуху шарфа повторяла горизонтальную линию стен.

Близился день открытия выставки. Напротив советского павильона достраивался другой. Его хозяева сумрачно поглядывали на башню и летящие над ней фигуры. Затем, срочно выстроив башню и над своим, уже готовым зданием, «соседи» взгромоздили на нее гитлеровского орла.

Маленьким и жалким казался он на такой высоте. А советские юноша и девушка, высоко поднимая свое мирное оружие, как будто шли в наступление против мрака и зла...

Через двадцать пять лет в Москву приехал французский писатель Андре Вюрмсер. Радостной улыбкой он приветствовал старых знакомых — рабочего и колхозницу — у главного входа

Выставки достижений народного хозяйства СССР. Ему вспомнился мрачный фашистский орел, съежившийся на своей башне перед юношей и девушкой, жизнерадостно шагающими в будущее.

— Да, — усмехнулся писатель, — гнусная птица сдохла, а рабочий и колхозница по-прежнему идут вперед...

В. МУХИНА Рабочий и колхозница.

VI. Памятники грозных лет

Никогда не забудутся трудные годы Великой Отечественной войны. Не утихнет боль утрат. Не простятся потоки крови и слез. И пусть те, кто родился после грозных военных лет, кто знает жизнь только счастливой и светлой, помнят об этой трагической и героической эпохе своей страны. Пусть они будут всегда готовы грудью встать на защиту той части земного шара, к которой обращены надежды, мечты и любовь всех честных людей мира, — великого, свободного Советского Союза...

Художники, скульпторы, архитекторы не могли пройти мимо тем, навеянных годами войны. В крупных скульптурных, архитектурных сооружениях, в реставрационных работах запечатлены суровые дни военного и послевоенного времени. О некоторых из этих произведений мы и хотим рассказать.

СЛЕД СТЕРВЯТНИКА

Молодые березки стоят в осеннем золотом уборе. Кроваво-красные ягоды рябины словно состязаются в яркости с огненными бликами листвы на опушке леса. Сосенки-подростки и грустные осенние цветы оживляют коричневато-желтый ковер выгоревшей за лето травы. А вдали, на пригорке, зеленеют всходы озимой пшеницы.

Мягкий, спокойный пейзаж русской природы. Он знаком по каждой загородной поездке, по картинам Левитана. Все в нем привычно, все говорит о родине и ее красоте. Кажется, звучит где-то рядом тихая музыка Чайковского...

Но через мгновение в музыке возникают горькие, трагические аккорды. Скошенный пулями, уткнулся головой в траву мальчик-пастушок. Вокруг него лежат убитые коровы и овцы, и протяжным воем оплакивает гибель своего хозяина собачонка.

Фашист пролетел!

Трагическая смерть мальчика становится еще более страшной среди нарядной осенней природы.

Гнев, ненависть, боль вызывает эта смерть, этот простой и взволнованный рассказ Аркадия Александровича Пластова о жестокости гитлеровских захватчиков.

Сын и внук иконописцев из села Прислониха, близ Ульяновска, Пластов полюбил живопись как бы по наследству. Однажды в село приехали художники, чтобы реставрировать

росписи в церкви. «Когда стали устанавливать леса, тереть краски, варить олифу, я ходил, как во сне, — рассказывает Аркадий Александрович, — как зачарованный, я во все глаза смотрел на то, как среди розовых облаков зарождался какой-нибудь крылатый красавец в хламиде цвета огня. И потрясающий неведомый восторг, какой-то сладостный ужас спазмами сжимал мое сердце. Тут же я взял с отца слово, что он мне купит вот таких же порошков, и я также натру себе этих красок, синих, огненных красок, и буду живописцем и никем больше».

Пластов стал художником. Но никогда он не рисовал «крылатых красавцев в хламиде цвета огня». Он пошел по другому пути. В его картинах, правдиво показывающих новую, колхозную деревню, пейзаж никогда не является только фоном.

Природа дает художнику возможность глубже и полнее раскрыть замысел, рассказать о чувствах и переживаниях людей, о богатствах, которые дарит человеку земля.

А в картине «Фашист пролетел» страшный след стервятника на мирной лесной опушке до боли ясно напоминает о первых ранах, нанесенных войной...

А. ПЛАСТОВ. Фашист пролетел.

ВАСИЛИЙ ТЁРКИН

Стрельба ненадолго затихла. Так всегда бывало, когда аккуратные немцы садились ужинать. В низкой сырой землянке бойцы, затаив дыханье, теснились вокруг человека, державшего в руках свежий номер фронтовой газеты. С трудом разбирая слова при тусклом свете самодельного светильника, он читал:

Жить без пищи можно сутки,
Можно больше, но порой
На войне одной минутки
Не прожить без прибаутки,
Шутки самой немудрой.
Не прожить, как без махорки,
От бомбежки до другой
Без хорошей поговорки
Или присказки какой —
Без тебя, Василий Тёркин,
Вася Тёркин — мой герой.

Слушал поэму Твардовского и Юрий Непринцев. Он провел на фронте всю войну. Он защищал Ленинград и Прибалтику, освобождал Польшу и очищал от фашистов Пруссию. Как и все бойцы, он с нетерпением ждал каждого следующего номера газеты, где печатался «Василий Тёркин». Люди ждали продолжения, как ждут встречи с полюбившимся человеком.

«Я видел, как светлели лица, как сглаживались на них следы усталости, — вспоминает Непринцев. Звучал смех, и каждый в Тёркине видел что-то знакомое, то лучшее, что присуще советским людям. Он стал фронтовым другом каждого бойца. Он превратился в любимого народного героя».

* * *

Кончилась война, отгремели салюты Победы. Вместо винтовок в солдатских руках появились топоры, молотки и лопаты. Люди вернулись к мирному труду.

А боец Юрий Непринцев взялся за кисть, потому что он был художником. И героем его картины стал Василий Тёркин.

Про огонь, про снег, про танки,
Про землянки да портянки.
Про портянки да землянки,
Про махорку и мороз

рассказывает солдат. В руках у него красный кисет, а пальцы

быстро и умело сворачивают цигарку. Шапка сдвинута набок, смеются слегка прищуренные глаза. Вокруг него на заснеженной лесной поляне среди елей и берез расположились на отдых бойцы. Все они внимательно слушают, все смеются. Смеются по-разному. Одни хохочут, другие улыбаются. Они понимают, что кое-что рассказчик добавил «для красного словца», но

Балагуру смотрят в рот,
Слово ловят жадно.
Хорошо, когда кто врет
Весело и складно.

Каждый видит в рассказчике что-то знакомое. Все они знают его или слышали о нем:

— Тёркин, как же!
— Знаем.
— Дорог.
— Парень свой, как говорят.

Два разведчика в белых маскировочных халатах с автоматами только что вернулись с задания, побывав в тылу врага. Они не раз смотрели в глаза смерти. Они устали, им давно не приходилось спать. Но сейчас они не помнят об этом —

И как будто сон пропал.
Смех прогнал зевоту.
— Хорошо, что он попал.
Тёркин, в нашу роту.

Почтительно смотрит на бывалого солдата молодой паренек. Он еще совсем недавно на фронте. Что греха таить — ему было страшно в бою. Но здесь, на поляне, он забыл пережитый страх и на душе стало как-то теплее.

А боец зовет куда-то,
Далеко легко ведет.
Ах, какой вы все, ребята,
Молодой еще народ.

Только что вышли из боя танкисты в кожаных шлемах. Тут же стоят их танки, готовые в любой момент ринуться на врага.

Может быть, это те самые водитель и стрелок, которые бережно хранили гармонь своего погибшего командира. Чтобы гармонь не молчала, чтобы своими песнями она веселила бойцов, танкисты подарили ее Тёркину.

— Ничего, — сказал водитель. —
Так и будет. Ничего.
Командир наш был любитель.
Это — память про него...

Так интересно рассказывает Тёркин, что один слушатель бросил есть, откинулся назад, поднял кверху ложку и от всей души хохочет.

Бодрость, смех, задор — признак силы народа. Эти отдыхающие после боя люди только что видели смерть. Они разили врага сегодня, они будут разить его завтра. Таких не запугаешь, не победишь. Единой дружбой спаяна вся Советская Армия, и каждый готов грудью встать за другого.

Свет пройди, нигде не сыщешь,
Не случалось видеть мне
Дружбы той святей и чище.
Что бывает на войне.

«Над композицией я работал долго, — рассказывает Непринцев. — Я неоднократно перемещал фигуры, поворачивал их так и этак. Я отбирал нужных мне людей среди участников войны, старался заострить черты, наиболее яркие для данного типа, сгладить и убрать все второстепенное, случайное, мешающее выявлению основного».

Из бытовой в историческую, батальную[21] перерастает картина Непринцева «Отдых после боя». Она поднимает вопрос о героизме, отваге и характере советских людей. Так же, со смехом и шуткой, отдыхают они после трудового боя на любой стройке. Это они приближают нашу страну к коммунизму. Это они с полным правом говорят:

Здравствуй, Родина моя!
Воин твой, слуга народа,
С честью может доложить:
Воевал четыре года,
Воротился из похода
И теперь желает жить!

Ю. НЕПРИНЦЕВ. Отдых после боя.

ВОЗРОЖДЕННЫЙ ПАРК

БУРЯ. Тысячи людей, ленинградцев и приезжих, спешили в Петергоф, чтобы отдохнуть и полюбоваться сказочно прекрасным сочетанием фонтанов, скульптур, зелени парков, моря и дворцов.

Фонтаны, мрамор, блеск золоченой бронзы скульптур четко рисовались на фоне мощной зелени парка. Здесь искусство человека волшебно преобразило природу. И. быть может, именно к этому парку относятся пушкинские строчки:

Летят алмазные фонтаны
С веселым шумом к облакам,
Под ними блещут истуканы…
….
Дробясь о мраморны преграды,
Жемчужной огненной дугой
Валятся, плещут водопады...

Как зачарованные, бродили посетители по волшебным аллеям и надолго замирали в восхищении перед могучим

Самсоном. Но пришло время, когда опустел парк и замолкли фонтаны. Около статуй суетились люди. Веками стоявшие на своих местах скульптуры снимались с пьедесталов.

Наступила тяжелая осень 1941 года. Фашистские бомбы падали на Ленинград. Небо разрывалось гулом чужих самолетов, и грохот взрывов сотрясал деревья парка. Люди торопились. От дворца один за другим отходили грузовики, увозя лучшие вещи из дворцового убранства и тяжелые бронзовые фигуры, уложенные в громадные ящики.

Среди деревьев и газонов, словно свежие могилы, зияли глубокие ямы. Это закапывали в землю мраморные статуи парка.

Наши люди, освободив родную землю от врагов, вернулись сюда через 28 месяцев. Страшную картину представляла собой освобожденная земля Петергофа.

Глубокий противотанковый ров перерезал цветник Верхнего сада. Черный, обугленный, наполовину взорванный стоял дворец. Вековые дубы главной аллеи были срублены и повалены навстречу друг другу, образовался непроходимый завал.

С оголенного, исковерканного снарядами Большого каскада исчезли Самсон и другие статуи.

Захватчики полностью уничтожили или повредили все фонтаны, привели в негодность трубопроводы, каналы и шлюзы. Страшно и больно было ходить по искалеченному, изуродованному блиндажами и дзотами, заминированному парку...

БОЛЬНИЦА СТАТУЙ. Весной 1944 года из Ленинграда в Петергоф мчались грузовые машины с жизнерадостной, шумливой молодежью. Люди разбирали завалы и блиндажи, расчищали аллеи. Саперы обезвреживали мины на аллеях парка и в развалинах дворца. Двадцать тысяч мин и сто тысяч снарядов было обнаружено в Петродворце.

Каждое утро выходила на раскопки бригада пожилых женщин — работниц парка.

Они извлекали из-под развалин груды фарфоровых черепков и ободранные, почерневшие лаковые панно, украшавшие стены дворца, остатки разбитых скульптур.

В уцелевшем боковом крыле дворца лежали и стояли раненые боги и герои. Опытные «врачи» — реставраторы — обходили их, осматривали и записывали, кто в каком лечении нуждается. Шла тщательная, кропотливая работа. Подбирали старые фотографии, рисунки, чертежи. Восстанавливать надо было не только скульптуру, но и фонтаны, и погибшее убранство дворцов.

Научные сотрудники работали в архивах. Шелестели

пожелтевшие страницы старых документов. Иногда приходилось забираться далеко в глубь истории, оживлять забытые дни строительства «Питергофа». С трудом, слово за словом, как записи на непонятном языке, расшифровывались неразборчивые распоряжения Петра...

И все яснее и яснее становилось, как надо правильно, исторически грамотно восстанавливать разрушенное.

А Самсона так и не нашли. Его и другие исчезнувшие статуи пришлось создать заново.

25 августа 1946 года в двенадцать часов дня после пяти лет бездействия снова взметнулись ввысь струи фонтанов, ожила душа Петродворца. Фонтаны возвестили о подвиге реставраторов, строителей, о возрождении из пепла северной жемчужины. Ленинградцы в этот день отметили второе рождение Петергофа, теперь переименованного в Петродворец. Сирены и наяды из раковин стали лить потоки воды, но только непривычно было видеть на месте могучего Самсона вазу с цветами, напоминающую о красоте и величии совершенного подвига.

Директор Эрмитажа академик Иосиф Абгарович Орбели, выступая на митинге в ознаменование пуска фонтанов, сказал: «Я бесконечно счастлив, что сбылись наши светлые мечты. Вновь бьют фонтаны, вокруг нас блестят бронзовые статуи. Шелест струй этих фонтанов символизирует торжество бьющей ключом жизни нашего народа».

На следующий год, тоже в августе месяце, по Невскому проспекту двигалась необычная платформа, на ней возвышалась могучая фигура, отлитая в бронзе. Это был возрожденный Самсон. Прохожие останавливались, аплодировали, выражая этим свою радость и благодарность скульптору В.Л. Симонову, восстановившему похищенного богатыря.

31 августа на уцелевший постамент снова стал Самсон, раздирающий пасть льва, напоминая о победах, одержанных русскими солдатами над шведами еще при Петре I.

Несутся по асфальту автобусы, постукивают колеса поездов, пенится под килем пароходов вода Финского залива. Тысячи людей, ленинградцев и приезжих, спешат в Петродворец, чтобы отдохнуть и полюбоваться сказочно прекрасным сочетанием фонтанов, скульптур, зелени и моря.

Петергофский Большой дворец с каскадами.

ПАМЯТЬ О ПОДВИГЕ

27 января 1944 года небо над Ленинградом озарилось праздничным фейерверком. Сотни орудий салютовали героической советской армии, разгромившей фашистские войска под Ленинградом и полностью освободившей город от вражеской блокады.

Позади осталось 900 дней самоотверженной защиты города, дней, когда на улицах и площадях рвались снаряды и бомбы, бушевали пожары, рушились здания, гибли люди. Не было хлеба, воды, топлива. Но несмотря на страдания всё население проявляло стойкость, героизм и глубокую веру в победу. И победа пришла!

Спустя год М.И. Калинин, вручая городу-герою высшую награду Родины — орден Ленина, — сказал: «Пройдут века, но дело, которое совершили ленинградцы — мужчины и женщины, старики и дети этого города, — это великое дело... никогда не изгладится из памяти самых отдаленных поколений».

Прошло пятнадцать лет со дня победы над фашистской Германией, и в Ленинграде открыли памятник подвигу — Пискаревское мемориальное кладбище-сад.[22]

«Вечен наш подвиг в сердцах поколений грядущих», — гласит надпись у входа. Справа и слева, внутри небольших каменных

зданий, раскрыта история беспримерной обороны.

А в самой глубине поля громадная фигура женщины[23] держит венок в протянутых руках. Она стоит на высоком пьедестале, и кладбище-сад расстилается у ее ног. Родина-мать горюет над могилами своих детей и славит их подвиг...

Ее лицо строго и печально. Губы скорбно сжаты, взор устремлен вдаль, и страдальческая морщинка залегла между бровей. Усталые руки с трудом держат большую гирлянду дубовых листьев — прощальный дар на могилу героев.

Больше ничего нет вокруг. Над головой женщины — только небо. У ног — зеленое поле могил. А позади — невысокая каменная ограда, и на ней слова:

Здесь лежат ленинградцы,
Здесь горожане — мужчины, женщины, дети.
Рядом с ними солдаты — красноармейцы.
Всею жизнью своею
Они защищали тебя, Ленинград,
Колыбель революции.
Их имен благородных мы здесь перечислить не сможем...
Так их много под вечной охраной гранита,
Но знай, внимающий этим камням,
Никто не забыт и ничто не забыто.[24]

Помня об этих суровых, скорбных, но героических днях, люди установили много скульптур, барельефов, мемориальных досок.

«В этом здании в первые дни Великой Отечественной войны 1941—1945 гг. формировалась Кировская дивизия» — гласит памятная доска на стене здания парткома Кировского завода. Рабочие завода дали фронту тысячи бойцов-добровольцев. Ушедших заменили старики, женщины и подростки. Самоотверженно трудились они даже тогда, когда цехи завода подвергались непрерывному обстрелу вражеской артиллерии и голодная смерть косила прямо у станков.

«Юным героям обороны города Ленина» — эта надпись высечена на монументе, установленном в Городском детском парке (бывшем Таврическом саду). Полуразрушенная бомбой стена. Около нее три мальчика и девочка. Лица у них суровы и напряженны. Они ожидают сигнала к действию. В руке одного зажаты концы знамени, другой держит автомат. А на тыльной стороне стихи:

Мужеству, воле отважных,
Подвигам их беззаветным,

Всем пионерам-героям
Памятник этот воздвигнут
Ленинцев юных руками.

Памятник создан скульпторами И. Н. Костюхиным и В. С. Новиковым.

В долине реки Луппы на пути ледовой дороги, проложенной в 1941—1942 годах через Ладожское озеро, высоко вознесся «Цветок жизни». В первую жестокую зиму блокады по дороге двигались на Большую землю потоки машин с больными, полуживыми людьми, везли в город хлеб, продукты, оружие. Враг пытался всеми силами сорвать движение по льду озера, гибло много людей. Но советским войскам удалось сохранить эту трассу. В память о детях — жертвах блокады — и вырос на бывшей дороге к Ладоге «Цветок жизни». Открыли памятник 28 октября 1968 года.

Четким квадратом, в торжественной тишине стоят на асфальте бывшей Ледовой дороги несколько тысяч пионеров. Много взрослых. Колышутся красные знамена. В центре на площади — пятнадцатиметровый из стали и бетона цветок. У него пять больших распустившихся лепестков и четыре маленьких. Из лепестков тянется стебель. Он заканчивается венчиком, на котором детским почерком вырезаны слова «Пусть всегда будет солнце» и помещено лицо улыбающегося малыша. Здесь же стела с надписью:

ВО ИМЯ ЖИЗНИ
И ПРОТИВ ВОИНЫ
ДЕТЯМ — ЮНЫМ
ГЕРОЯМ ЛЕНИНГРАДА
1941—1944 ГОДОВ.

На митинге выступает инженер Виктор Леонидович Киселев — пионер военных лет. Он помог задержать фашиста-летчика с самолета, который сбил Герой Советского Союза Алексей Севастьянов.

Виктор Леонидович призывает пионеров быть такими же стойкими и мужественными, как их сверстники в дни блокады. Юные ленинцы клянутся горячо любить Родину и отдавать ей все свои силы и знания.

Митинг заканчивается маршем-парадом. Колонна пионеров с живыми цветами движется к памятнику, обходит «Цветок жизни». Звучит песня «Пусть всегда будет солнце».

Итак, ничто не забыто. И не должно быть забыто. Те, над кем воздвигнуты монументы немеркнущей славы, обрели теперь

бессмертие. Они завещали нам борьбу за мир и счастье на всей земле, за то, чтобы трагедия войны никогда не смогла повториться.

Статуя Матери-Родины на Пискаревском кладбище.

И. КОСТЮХИН, В. НОВИКОВ. Монумент юным героям обороны Ленинграда.

VII. Новая жизнь

Военная гроза отгремела. Народы начали заново создавать свою жизнь. Новые темы, темы мирного расцвета дружбы и братства, вдохновляли художников. Светлыми, жизнерадостными красками они воспели новую жизнь, осуществленную мечту...

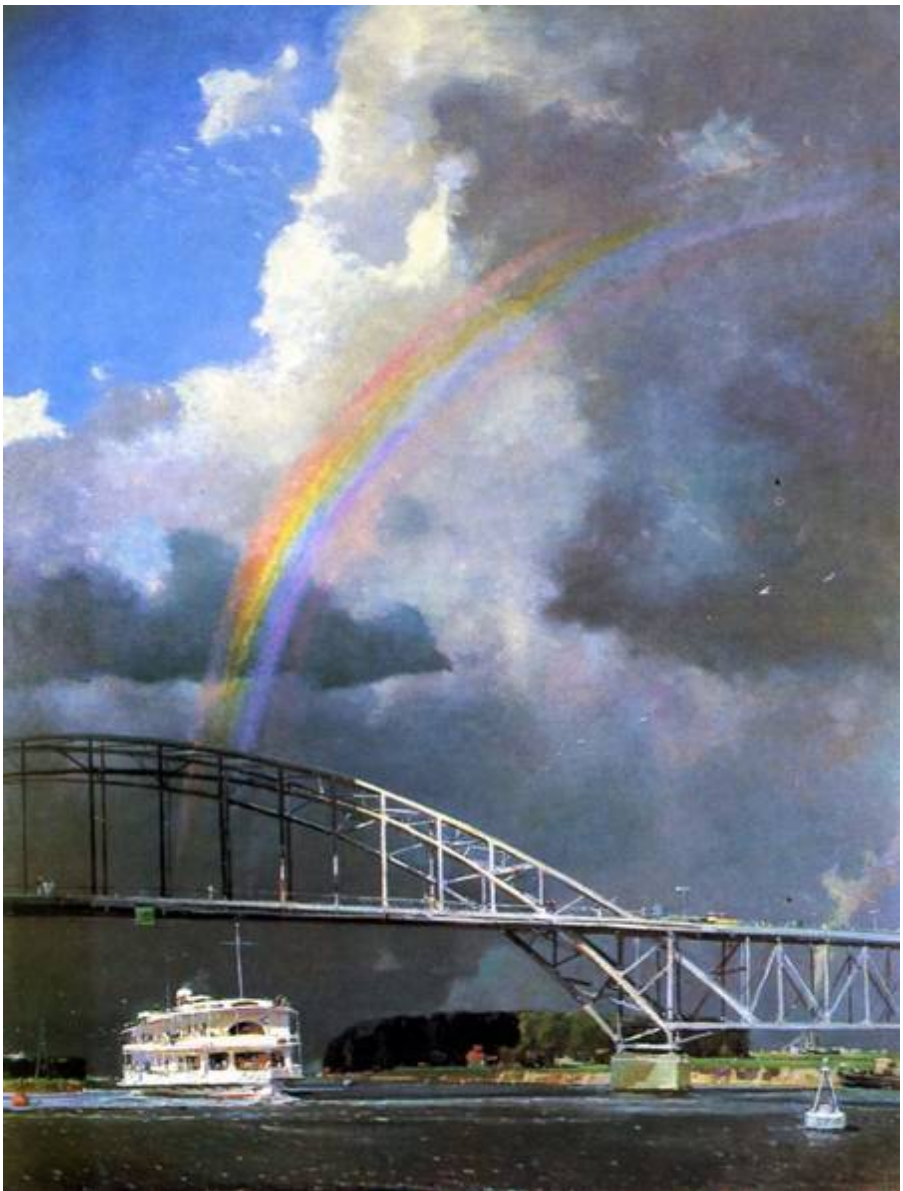
ПЕВЕЦ РОДНОЙ ПРИРОДЫ

Художник Георгий Григорьевич Нисский посвятил свой талант изображению родной природы, ее необъятных просторов, снежных полей, лесов, морей и рек. Еще учась в школе, он понял и прочувствовал прелесть поэтичных пейзажей Левитана и решил стать художником. Родился он и провел детские годы на маленькой железнодорожной станции в Белоруссии. Первыми его впечатлениями были идущие поезда, убегающие вдаль рельсы, гудки и дым паровозов, огни семафоров. И родная природа, и техника — творение человеческой мысли — слились в его произведениях. Может быть, это и придает им что-то торжественно-величавое. В них нет ничего лишнего, и в то же время все проникнуто мыслью о могуществе человека, строителя новой жизни. Только что пролился грозовой дождь, ветер еще не разогнал темных туч, но их края озарены солнцем, через все небо перекинулась многоцветная радуга. Наполовину еще погружена в грозовую полутьму, наполовину освещена солнцем легкая как кружево арка моста, переброшенного над широкой рекой. Ее воды еще темны, и как светлое видение на их поверхности возникает быстро бегущий под мостом белый пароход. Мощь природы и мощь человека, создателя этого громадного и в то же время легкого ажурного моста, как бы вторят друг другу. Нанесенные смелой рукой художника, перекрещиваются две могучие арки — радуга и мост.

Такова картина Нисского «Радуга». «Пейзаж Родины изменен, он уже не левитановский, — говорит Георгий Григорьевич, — нужно увидеть его новым чувством, новым сердцем и новыми глазами и сделать новыми руками, иначе он не будет сегодняшним».

Казалось бы, ничего необыкновенного нет в картине «Зима над снегами». Под темным ночным небом расстилается снежное поле. Бесконечную белую равнину оживляют только три высокие тонкие сосны. Покоем и величием дышит природа. Почти не

видно людей, только по снежной дороге бредет одинокая маленькая фигурка да едут сани, запряженные одной лошадью. Но темное небо не безмолвно, не пустынно. Стремительно несется ярко освещенный самолет. Это создание человека, освоившего могучую технику, которая связала между собой далекие страны. Это новый сегодняшний день, новое лицо нашей Родины.



Г. НИССКИЙ. Радуга.

МАЛЬЧИК ИЗ ПИШПЕКА

В долине реки Чу владельцы рисовых полей нанимали детей на прополку риса. Среди них был и восьмилетний Семен Чуйков. Тогда, в 1910 году, ему вряд ли приходило в голову, что он станет народным художником Киргизской Советской Социалистической Республики. И вообще ему мало что приходило в голову, кроме страстного ожидания вечера, конца мучительной работы и возвращения в Пишпек (ныне Фрунзе). Там, на окраине города, в здании госпиталя жили его родители: отец — военный писарь и мать — прачка. В этом городе прошло детство Чуйкова. И на всю жизнь он сохранил любовь к горным лугам, покрытым огненно-красными тюльпанами, и к снежным вершинам, розово-красным на закате, искристо-голубым на заре.

Как-то раз в госпитале поставили любительский спектакль. На куске холста кто-то написал копию с картины Куинджи «Лунная ночь на Днепре». Это «живописное произведение» повесили в качестве занавеса. Маленький Чуйков был потрясен чудом, с которым встретился впервые. Он не мог понять, как это получается, что светит луна, что не чувствуется плоскость занавеса. Мальчик трепетно касался чуда рукой, заглядывал на обратную сторону холста, отходил, чтобы взглянуть издали, и снова возвращался.

Наивная, грубая копия неведомого любителя сыграла в жизни Чуйкова решающую роль. Первая встреча с живописью оставила в его душе неизгладимый след.

Самодельный ящик с красками и кусок стекла, заменявший палитру, стали неизменными спутниками четырнадцатилетнего подростка. С ними он ходил по горам вокруг города Верного (ныне Алма-Ата), куда переехала его семья. Природа была в это время его главной художественной школой.

«Бродя из ущелья в ущелье, — вспоминает Чуйков, — из аула в аул, я воспроизводил на кусочках клеенки бесхитростную жизнь кочевой бедноты, горы с юртами и дымок от костра, восходы и закаты солнца, горные речушки с прозрачной, как слеза, холодной водой, струящейся по камням».

Кто знает, как сложилась бы судьба одаренного мальчика, если бы все осталось по-старому. Скорее всего, он стал бы таким же писарем, как его отец. Великая Октябрьская революция смела все препятствия, стоявшие на его пути.

С путевкой комсомола Казахстана, взяв с собой свои этюды, тронулся в 1920 году С.А. Чуйков в сложное путешествие.

На лошадях, волах, верблюдах почти целый месяц он добирался до Ташкента, чтобы поступить в художественную

школу. Уже через год его отправили учиться в Москву. А кончив ученье, талантливый художник вернулся в родную Киргизию.

Его картины рассказывают о тяжелом полуколониальном прошлом, о новой, советской действительности, о необычайных переменах в жизни страны.

Маленький городок Пишпек стал столицей Киргизской Советской Социалистической Республики и получил имя прославленного полководца Фрунзе. Нищий кочевой народ стал участником невиданного в истории строительства. Менялась природа, исчезали кочевья, вырастали новые люди.

Новым человеком был и сам художник Чуйков, новыми были и герои его картин.

ДОЧЬ СОВЕТСКОЙ КИРГИЗИИ...Черные косы падают из-под красного платка, обрамляя бронзово-загорелое лицо. Ярко-синяя, как небо, жилетка отбрасывает голубые блики на белое платье.

Девочка идет в школу. Идет гордо, уверенно. Озаренная солнцем, она словно светится самыми радостными, самыми праздничными красками, и смуглая рука крепко сжимает пачку книг.

Это не просто случайно замеченная художником юная киргизка. Она, как сказал сам Чуйков, «является олицетворением духовного и культурного роста освобожденного киргизского народа».

Радостная, свободная жизнь народа воплотилась в облике «Дочери Киргизии». Ей не придется провести свои дни в дымной юрте, она не будет работать на бая, не узнает голода, нищеты и бесправия. Перед ней открыты все пути, и она выберет тот, который покажется ей самым интересным. Она может стать агрономом и помогать колхозникам собирать богатые урожаи. В белом халате врача она облегчит страдания больных. Став архитектором, она будет строить новые заводы или с дипломом инженера придет в уже выстроенный, сверкающий цех. Все доступно, все открыто вчерашней кочевнице. И она ощущает это всем своим существом.

Каждый сюжет можно увидеть с разных сторон. Одно и то же по-разному показывают разные художники. Если прочесть только название картины «Колхозная страда», написанной Чуйковым в 1949 году, то невольно будешь ждать, что увидишь необозримые поля, на которых множество девушек в ярких платьях убирают хлеб или хлопок. Но Семен Афанасьевич Чуйков показал это иначе. Он ограничился всего одной фигурой.

Девушка-колхозница прервала на мгновение свою работу, чтобы напиться, и ее рука подносит к губам стеклянный кувшин.

И зрителю все ясно. Он чувствует томительно жаркий день и видит не вошедших в рамки картины людей, напряженно работающих в самое горячее для колхоза время — уборки урожая.

Девушку, изображенную на картине, знатную колхозницу, Чуйкову долго пришлось упрашивать, прежде чем она согласилась позировать. Ей казалось это неловким. В конце концов удалось ее уговорить, и он написал с нее лицо и руки. Складки же одежды почему-то никак не получались. Много раз он их переписывал, но все выходило не то. Однажды он увидел идущую по двору старушку в слегка подоткнутой юбке и сразу понял, чего ему не хватало.

Так в большом кропотливом труде снова создавался образ нового человека советской Киргизии, рожденного Октябрем.

И только Октябрь сделал художником одаренного мальчика, который работал когда-то по пояс в воде, среди туч комаров, на рисовых полях в долине реки Чу…

С. ЧУЙКОВ. Дочь Киргизии.

С. ЧУЙКОВ. Колхозная страда.

КОНЕЦ ЛЕГЕНДЫ

От союза солнца с вечными снегами высоких гор родился Нарын. Солнце ласково смотрело на сына, ледники таяли от счастья, и Нарын буйствовал, как молодой богатырь, стремительно летя от вершин в долины.

Однажды ветер донес до него странные звуки.

— Что это такое? — спросил удивленный Нарын.

— Это прекрасная Карадарья поет песнь любви, — ответил

ветер. Он рассказал Нарыну, как красива Карадарья, как она умна и добра, и холодные волны богатыря согрелись, потому что в его сердце зародилась любовь. Не думая, не рассуждая он ринулся вниз, куда несла свои воды мать рек — Яксарт. Она услышала голос Нарына, и ее старое сердце наполнилось жалостью. Нет прямого пути для встречи горной реки со степной, но недаром говорят, что женская хитрость составит поклажу для сорока ослов. И ветер отнес Карадарье совет Яксарт.

— Богатырь мой! — сказала Карадарья Нарыну. — Неприступны камни, о которые ты бьешься своей грудью. Когда препятствие непреодолимо, его надо обойти стороной!

И они двинулись в дальнюю дорогу.

Нарын не растерял по пути своей красоты. Но Карадарья была так добра, что никому не могла отказать в помощи. На ее пути оживала земля, зацветали сады, зеленели поля. И отдав всю свою красоту людям, она превратилась в тоненькую струйку воды, в тень красавицы Карадарьи...

Старые легенды почти всегда кончались печально. Это потому, что и жизнь была невеселой.

Те, кто сумели изменить жизнь, могут переделать и конец легенды...

Народ Узбекистана взорвал скалы, которые преграждали путь Нарыну. Бурные воды помчались по руслу, сделанному людьми, слились с красавицей Карадарьей, и они стали вместе питать Яксарт. Новый человек Узбекистана преобразил свой край, и своенравная природа склонила гордую голову. По прорытым каналам разбегались воды, загорелись огни электростанций. Среди железнодорожных и шоссейных дорог возник совсем новый город Беговат, и зеленые язычки тополей вспыхнули на его молодых бульварах.

Сырдарья (в древности ее называли Яксарт), несущая воды Нарына и Карадарьи, укрощена. Она описывает полукруг, подобный луку, тетивой которого является новый канал. Неузнаваемо изменился весь пейзаж вокруг. Вздымаются шлюзы электростанций, и богатые урожаи хлопка родит напоенная водой земля.

С сегодняшним днем Узбекистана связано творчество Урала Тансыкбаева. Так любить свою родину может только художник с очень зорким глазом и большим, горячим сердцем. Преображенную землю своего народа показал Тансыкбаев в картине «Утро Кайрак-Кумской ГЭС».

Куда-то в голубую даль, где воды сливаются с небом, уходят воды Яксарт, напоенной Нарыном и Карадарьей. Совсем небольшими кажутся на фоне могучей природы мощные краны

новой строящейся ГЭС.

Голубовато-зеленым цветом воды, сиреневой глубиной дали, золотом песка художник сумел передать радость и торжество обновленного Узбекистана. Советская живопись создала новый вид пейзажа: рисуя преображенные уголки родной страны, художники славят труд человека, который может повернуть русло реки, превратить в цветущий край знойную пустыню, изменить природу для счастья людей.

С каждым годом растет число художников, вышедших из гущи народов нашей многонациональной родины. И новая жизнь, показанная в их картинах, рассказывает о расцвете изобразительного искусства Советской страны.

У. ТАНСЫКБАЕВ. Утро Кайрак-Кумской ГЭС.

ЗАВТРАШНИЙ ДЕНЬ

За окнами поезда мелькали пригороды Москвы. У окна сидел человек с блокнотом на коленях и смотрел на проносившиеся мимо него леса, поля, поселки, станции, на людей, занятых своими делами. Временами он улыбался, временами его карандаш стремительно скользил по страницам блокнота и из нескольких штрихов рождался набросок того, что впоследствии могло стать картиной.

Этот человек — Юрий Иванович Пименов — был художником. Особенное свойство его заключалось в том, что, говоря его словами, самая простая вещь может неожиданно толкнуть воображение в далекую интересную дорогу.

Вот девочка с большой корзинкой переходит мостик и сейчас углубляется в лес. Наверно, собралась за грибами. Солнце освещает ее маленькую фигурку, а впереди сгущается прохладная тень леса. А вот две девушки тщательно отмывают резиновые боты в большой луже — видно, собрались в гости, на танцы или в кино. Веселое название напрашивается к будущей картине: «Франтихи».

Поезд подходит к Москве, начинаются новые кварталы многоэтажных домов на месте недавних пустырей и деревянных хибарок. Здесь особенно чувствуется новая жизнь, кипучая и радостная, несмотря на то, что улицы еще не залиты асфальтом, вместо тротуаров набросаны дощечки, всюду строительный мусор. Но это «веселый мусор», — как говорит Юрий Иванович, — «завтра он уберется и на этих местах засияет блеск новизны».

Новые кварталы — любимая тема художника Пименова. Однажды он сделал набросок только что родившейся улицы. На первом плане груды мусора и дощатый тротуар, а дальше громады новых домов, и в небо врезаются стрелы подъемных кранов.

Из наброска родилась картина. Ее населили веселые, нарядно одетые люди, и картина получила название: «Свадьба на завтрашней улице». Девушка в пышном белом платье и юноша в строгом черном костюме с пышным букетом в руках, наверное, не замечают ни грязи, ни сваленных вдоль улицы труб. Легко и стремительно, как будто идя навстречу своему завтрашнему дню, они шагают по шатким доскам, а за ними веселой гурьбой торопятся их гости. Молодость вступает в новую жизнь. Радостью жизни веет от картин Пименова. Самому художнику уже немало лет, свои первые картины он начал писать около сорока лет назад. А между тем, когда всматриваешься в его произведения, кажется, что они написаны молодым человеком, который с жадным любопытством смотрит на окружающий его мир, где для него все важно, все интересно.

«Без чувства строящейся страны не может быть написан ни действительно, современный пейзаж, ни натюрморт наших дней». В этом убежден Юрий Иванович Пименов.

Можно было бы, пожалуй, возразить: натюрморт — ведь это означает «мертвая природа». Как он может быть современным или несовременным? У Пименова есть натюрморт с простым названием: «Июль».

На столе у окна пестрая чайная чашка, блюдо ярко-красных помидоров и букет скромных полевых цветов — ромашек, а за окном непросохшие лужи после летнего дождя, убегающие вдаль ряды новых домов и опять подъемные краны. Простые вещи рассказывают о своих хозяевах, людях, недавно справивших новоселье, об их хорошем, жизнерадостном настроении, о жизни, начинающейся в новых кварталах, без которых старые города кажутся семьями «без детей, без завтрашнего дня».

Ю. ПИМЕНОВ. Свадьба на завтрашней улице.

ПРОБУЖДЕНИЕ

Молодежь всего земного шара съехалась на фестиваль в тот город, который по праву может быть назван столицей Свободы.

Идут по московским улицам колонны в картине А.

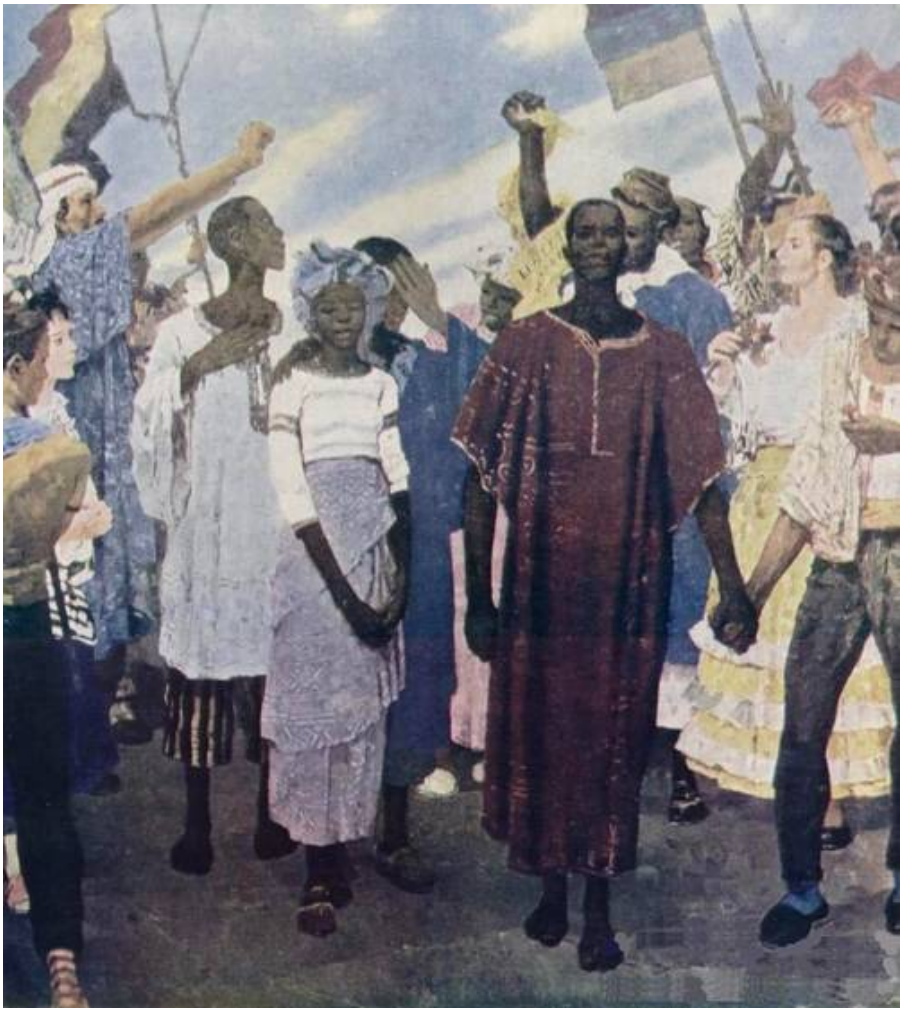
Мыльникова «Пробуждение». В центре медленно, торжественно двигаются посланцы Черной Африки. На лицах высокого негра и хрупкой юной негритянки, в их опущенных руках чувствуется скорбь о тех, кто погиб в священной освободительной борьбе.

В медленном торжественном шаге художник сумел передать одновременно силу, мощь и непреклонность народов, пробужденных от великого сна.

Молодая мексиканка идет рядом с юношей мулатом, а гневное лицо араба и его простертая рука как будто призывают молодежь не прекращать борьбы, пока угнетенные во всем мире не добьются свободы.

И светлым пятном выделяется лицо советской девушки — дочери страны, где свобода уже победила, страны, всегда готовой прийти на помощь другим народам в их справедливой освободительной борьбе.

Облачное небо севера бросает серебристые отсветы на яркие, пестрые одежды разноплеменных людей, уверенно идущих по прочной, надежной московской земле.



А. МЫЛЬНИКОВ. Пробуждение.

ДВОРЕЦ БУДУЩЕГО

Семнадцатое октября тысяча девятьсот шестьдесят первого года.

Осеннее московское утро. Кремль. По Красной площади идут три поколения лучших людей страны. Люди первого поколения встречали у Финляндского вокзала Ленина, затаив дыхание слушали его речь на Третьем съезде комсомола. Они прошли через огонь гражданской войны и строили первые домны. Их дети достойно несут на груди ордена и медали героев Отечественной войны. Их внуки приехали сюда из новых городов и с необъятных полей целины. Герои этого третьего поколения первыми победили

космос.

Все они идут в Кремль, где «каждая башня Ленина слышала», чтобы принять участие в XXII съезде партии, чтобы принять первую в истории человечества программу построения коммунизма.

Они идут по площади, помнившей Ленина. Здесь он ходил, трудился на субботнике, гулял, выздоравливая после ранения. И кажется, сегодня он входит первым под своды легкого, стройного, почти прозрачного здания из белого мрамора и зеркального стекла. Этот новый дворец, созданный вдохновенным трудом московских строителей, — подарок XXII съезду Коммунистической партии Советского Союза.

В просторном вестибюле плавно, почти бесшумно движется эскалатор цвета слоновой кости. Он уносит людей вниз, в громадный гардероб, где царят зеркала. Наверху фойе, полное света и воздуха, красные знамена и гербы советских республик пылают на фризе из цветной смальты...

Мягкими серыми коврами затянуты полы. На этом фоне, как яркие клумбы, вспыхивают группы разноцветных кресел, окружающих низенькие столики. Лимонные, сиреневые, алые, зеленые, они напоминают какие-то невиданные, сказочные цветы. И, словно языки пламени, рвутся вверх ступени лестниц, крытые ярко-красными дорожками.

Как описать все помещения дворца? Их более восьмисот: комнаты президиума, дипломатического корпуса, прессы. Журналисты прямо отсюда передают свои сообщения в любой уголок земного шара. Из дворца можно вести радиотелевизионные передачи, можно связаться по телеграфу и телефону со всем миром. Стены грандиозного зрительного зала отделаны светлым деревом, искусственной кожей обиты панели, и светло-серый ковровый пол скрадывает шум шагов. А залитый светом пяти тысяч светильников, на двадцать метров поднятый потолок кажется повисшим в воздухе.

Шесть тысяч человек могут сесть в ярко-красные кресла. Но в каком бы ряду они ни сидели, всем будет одинаково хорошо слышно.

Оратор на трибуне может говорить спокойно, не повышая голоса — так, как говорят в комнате. И каждое слово легко, без напряжения, услышит каждый из шести тысяч, потому что в спинки кресел вмонтированы маленькие репродукторы. Специальная акустическая система улавливает звук и распределяет его равномерно, без всяких искажений, по всему громадному зрительному залу. А для устранения помех стены и потолок покрыты звукопоглощающим материалом.

На фоне занавеса из чеканного металла выдвигаются вперед места для президиума и трибуна с государственным гербом СССР. Занавес кажется огромным знаменем, на котором выделяется профиль Ильича.

Кремлевский дворец предназначен для проведения съездов партии, международных конгрессов, многолюдных собраний, митингов и фестивалей.

Кончается заседание, покидают свои места члены президиума, и, если предстоит спектакль или киносеанс, — зал чудесно меняется. Трибуна опускается вниз и уходит в сторону, открывая эстраду для оркестра. Особый механизм поднимает металлический занавес, заменяя его театральным, или электромоторы выкатывают из глубины сцены самый большой в мире экран. На нем можно показывать обычные, широкоэкранные и широкоформатные фильмы. Многоканальная стереофоническая система правдиво воспроизводит в звуках события, которые развертываются на гигантском полотне.

А вечерами, когда кремлевская площадь залита светом, льющимся из огромных окон, кажется, что дворец растаял в сумерках. Его стены прозрачны.

Белые мраморные простенки так узки, что издали видно все происходящее в сияющих светом фойе.

Дворец озаряет все здания Кремля. Как при волшебной иллюминации, блестят золотые купола старых московских соборов. По-новому выступила красота зданий, которые веками создавались на древнем холме. Ничего не закрывая, не нарушая облика Кремля, стоит легкий, прозрачный дворец.

В нашу эпоху у искусства архитектуры появился новый могучий союзник — техника. Она рождает неслыханно быстрые темпы строительства и создает новые материалы, которых никогда не знала архитектура прежних веков.

Древняя Русь, покрытая лесами, возводила деревянные постройки. Зодчие Эллады использовали богатые залежи мрамора. А в наше время создан материал, позволяющий строить быстро, прочно и дешево, — железобетон.

Огромные здания не складываются больше по кирпичику, как в старину, когда дом строился несколько лет. Целые куски стен, полов и потолков привозятся с заводов, собираются на месте, и, словно сказочный богатырь, не по дням, а по часам растет новый дом. Чтобы собрать сто квартир, нужно всего три-четыре месяца.

Но и это еще недостаточно быстро. Надо скорее создать для людей просторные, светлые, удобные жилища.

На строительные площадки стали доставлять целые комнаты, собранные на заводе.

Мощные краны поднимают их, присоединяют одну к другой, и за месяц вырастает на былом пустыре новый многоэтажный, простой и красивый дом.

Мы многому учимся у великих зодчих прошлых веков. Но это не значит, что нужно им рабски подражать. В искусстве архитектуры нет ничего случайного.

Все то, что создано ушедшими эпохами, имело свою цель и смысл. Колонны служили опорами, карнизы предохраняли стены от воды, льющейся с покатых крыш. А сейчас нередко делают плоскую кровлю, при которой не нужны больше карнизы, и вовсе незачем приставлять колонны к стене из бетона и стекла.

Стекло широко применяется в современном зодчестве, особенно в больших общественных зданиях: театрах, клубах, кафе. Иногда вся поверхность стен состоит из стекла.

Эти стены не отделяют человека от природы, зелени, солнца.

Веселые, пронизанные светом новые здания кажутся наполненными свежим воздухом, точно зимний сад для сотен людей. Никто не думал прежде и о том, чтобы красивыми были корпуса заводов и фабрик. Их строили на окраинах городов, среди грязных незамощенных улиц, вдоль которых тянулись жалкие хибарки бедноты...

Теперь повсюду появляются простые, деловые, но в то же время светлые и праздничные здания фабрик. Потоки солнечных лучей льются внутрь сквозь застекленные стены, а вечерами просторные цехи озарены огнями ламп дневного света, и нет безобразных труб, которые отравляли воздух вокруг заводов прошлого.

Не колонны, не пилястры и лепка украшают наши современные здания. Красота заключается в них самих, в обилии света, воздуха, в сочетании с зеленью окружающих садов и скверов. Стены оживлены легкой подсветкой, вставками цветного стекла или мозаикой — набором пластинок стекловидного сплава, из которых составляются большие красочные панно — стенные картины.

Еще древние греки владели искусством умело ставить здание, находить для него нужное место, создавать гармонию пропорций. У древних римлян учился строить не только отдельные дома, но целые ансамбли замечательный зодчий Северной Пальмиры Карло Росси.

Советские архитекторы возводят новые города, планируют целые участки города — микрорайоны — с жилыми корпусами, магазинами, школами, театрами и стадионами. Зелень садов, хрустальный блеск водоемов оживляют эти новые города, города будущего.

Дворец съездов.

ВДОХНОВЕННЫЙ ПОЭТ

Среди имен, которые произносят с гордостью советские люди, звучало и будет звучать в веках имя: Александр Сергеевич Пушкин. Давно было задумано поставить памятник Пушкину в городе на Неве, городе, где он жил, который любил и воспел в своих произведениях.

Здесь он бродил по набережной Невы, где и слагались первые строфы «Медного всадника»: «На берегу пустынных волн стоял он, дум великих полн». Проходил по аллеям Летнего сада и увековечил «оград узор чугунный», любил белые ночи Петербурга, их «прозрачный сумрак, блеск безлунный».

Здесь, в Ленинграде, как памятный музей сохраняется последняя квартира Пушкина на берегу реки Мойки. Многие скульпторы работали над проектом памятника поэту, и много было споров, где его установить. Для этой цели лучше всего подходили торжественные ансамбли Росси, великого зодчего Северной Пальмиры, современника поэта.

Место для памятника было выбрано перед бывшим Михайловским дворцом, где теперь находится Русский музей.

Изобразить Пушкина, гордость русской поэзии, на фоне сокровищницы русского искусства — в этом также был заложен глубокий смысл.

Скульптор Михаил Константинович Аникушин тщательно изучал внешность поэта, его портреты, посмертную маску, ездил в

село Михайловское, где все дышало памятью о Пушкине. Памятник — не просто точное портретное изображение, в нем надо схватить главное, характерное, дать впечатляющий образ поэта, ученого или мыслителя, полководца или вождя народных масс. Памятник Пушкину стоит в саду перед фасадом Русского музея. Издали виден его силуэт на фоне величественной колоннады. Впечатление от памятника усиливается по мере приближения к нему.

Он рисуется среди зелени сада, а с более близкого расстояния — на фоне неба, и это ощущение сильнее всего.

Гордо вскинута голова, обрамленная вьющимися, точно слегка развеваемыми ветром волосами, озарено внутренним светом всем хорошо знакомое лицо, правая рука поднята во вдохновенном порыве. А подойдешь ближе — исчезает фон неба, лишь позади поэта возвышается величественная архитектура, строгий ряд колонн.

Поэт — в окружении своей эпохи. Он мог проходить по этой площади, мимо этого дворца.

Вот он поднялся на пьедестал и обращается к потомкам: «Здравствуй, племя младое, незнакомое!»

На пьедестале скромная надпись: «Александр Сергеевич Пушкин». А у подножия всегда цветы.

М. АНИКУШИН. Памятник А.С. Пушкину.

КАРЛ МАРКС

Долго ждала Москва достойного памятника Карлу Марксу — философу и мыслителю, великому революционеру, вождю, учителю рабочего класса. И хотя 1 мая 1918 года в центре Москвы

на площади Свердлова Ленин заложил первый камень в основание монумента — открыт он был только спустя сорок с лишним лет. Ни один из представленных проектов до этого времени не признавался удачным.

В 1957 году был объявлен новый конкурс на памятник Марксу в Москве, в результате которого утвердили проект скульптора Л.Г. Кербеля. В один из дней работы XXII съезда в торжественной обстановке монумент был открыт.

Из мощного гранитного монолита каменной глыбы как бы вырастает полуфигура Маркса. Она возвышается на слегка поднятой прямоугольной площадке, в нижней части которой высечен лозунг «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»

Найти гранитную глыбу для памятника было делом не легким. В поисках участвовали геологи, инженеры, рабочие. Нашли камень недалеко от Днепропетровска. Там же его обработали, и вскоре гранит был доставлен в Москву.

В это время скульптор закончил восьмиметровую модель, которую отлили в гипсе и поставили на площади рядом с монолитом.

Несколько месяцев шла напряженная творческая работа Кербеля и его помощников. Модель служила как бы эскизом, по которому надо было работать. Однако перенесенная из мастерской в другие условия освещения, она требовала и некоторых изменений, которые тут же вносились. Кроме того, каждый понимал огромную ответственность. Стоило только совершить неверный удар — и все будет испорчено, вся работа погибнет. Но вот леса, закрывавшие памятник, сняли, и трудящиеся Москвы, делегаты и гости съезда увидели громадную фигуру Маркса. В памятнике удалось отразить цельную натуру великого человека, в которой черты мыслителя и революционера сочетались с глубокой человечностью и простотой. Ничто мелкое и второстепенное не отвлекает внимания от главного — прекрасной головы с могучим высоким лбом и характерной львиной гривой волос; взгляд его выражает веру в свое дело и любовь к людям. Правая рука как бы лежит на краю кафедры, левая опущена вниз и опирается на книгу. Мудрость, спокойствие и воля сочетаются в чертах лица с мягкостью и живостью.

А на сером нешлифованном граните высечены слова:

«ИМЯ ЕГО И ДЕЛО ПЕРЕЖИВУТ ВЕКА»

ФР. ЭНГЕЛЬС

«УЧЕНИЕ МАРКСА ВСЕСИЛЬНО ПОТОМУ, ЧТО ОНО ВЕРНО»

ЛЕНИН

Памятник привлек к себе внимание и вызвал теплые и душевные слова. Правнук Маркса, французский художник

Фредерик Лонге, бывший в Москве весной 1962 года, писал: «Всю жизнь я не терял надежды, что побываю в стране, где мечты моего прадеда стали явью... Спасибо вашему народу за то, что он создал в самом центре мира такой вдохновенный монумент».

Л. КЕРБЕЛЬ. Памятник Карлу Марксу.

К СТОЛЕТИЮ ВОЖДЯ

18 апреля 1970 года. Площадь на одной из самых оживленных магистралей Ленинграда — Московском проспекте — приобрела праздничный вид. Она расцвела кумачом стягов, пламенем гвоздик и тюльпанов.

В центре площади на огромном постаменте из розового гранита возвышается монумент, скрытый покрывалом. Это памятник В.И. Ленину, созданный к 100-летию со дня рождения вождя известным скульптором, лауреатом Ленинской премии,

народным художником М.К. Аникушиным. У подножия памятника развеваются красные знамена.

Взоры ленинградцев и гостей обращены к восьмиметровой бронзовой фигуре Ильича. Скульптор изобразил его в стремительном порыве, во время выступления перед народом. Правая рука вождя энергично выброшена вперед, полы его пальто развевает ветер. Голова с высоким прекрасным лбом слегка приподнята вверх. Взор словно устремлен в светлое будущее человечества.

Неудержимый революционный порыв, призыв к борьбе, решительность, собранность, смелость, убежденность, вера в силы народа — эти качества Ленина-трибуна, вождя запечатлены в памятнике.

Сам Аникушин говорил, что, работая над скульптурой, он помнил слова Н.К. Крупской об особенно приподнятом настроении Ильича в первые дни после победы революции. А также он знал, что Ленину в этот ответственный момент приходилось решать множество труднейших вопросов, решать быстро и безошибочно. Скульптор и стремился отразить это в своем произведении.

На гранитном постаменте памятника высечены слова: «Ленину. В день столетия. Апрель 1970 г.».

Среди других ораторов на трибуну поднимается первый секретарь ЦК Коммунистической партии Германии Макс Рейман. Он говорит: «Именно здесь, в городе на Неве, началось триумфальное шествие социализма по всему земному шару. Ленин, его идеи, его дела — в сердцах сотен миллионов людей планеты».

М. АНИКУШИН. Памятник В.И. Ленину.

notes

Примечания

1

В Греции — богиня победы. Она же в Риме — Виктория.

2

Фронтоном называется треугольник между двумя скатами крыши.

3

Нижняя балка, лежащая на колоннах, обычно гладкая, называется архитравом. Верхняя, украшенная скульптурными рельефами, носит название фриз. Над фризом проходит карниз.

4

Капитель — верхняя выступающая часть колонны.

Строителя.

3000 километров.

7

Искаженное «Соловки».

8

Глиняные, покрытые разноцветной глазурью.

9

Рублев родился в 60-х годах XIV века, умер около 1430 года. В наши дни Спасо-Андроников монастырь превращен в музей-заповедник имени Андрея Рублева.

10

По циркулю и по линейке.

11

Пилястра — плоский, прямоугольный выступ на поверхности стены, соответствующий по пропорциям колонне или столбу и имеющий базу и капитель.

12

Фреска — от итальянского слова fresco — сырой, свежий. Так называют роспись, нанесенную водяными красками на свежую штукатурку.

13

Латинское слово «перспектива» в переводе означает «ясно, хорошо видеть». Перспектива бывает линейная, воздушная и красочная. Линейной перспективой называется наука, которая определяет правила изображения на плоскости объемных предметов и изучает законы изображения пространства.

14

После ссылки Меншикова в Сибирь дворец, переданный шляхетскому корпусу, несколько раз перестраивался и значительно утратил свою первоначальную отделку. Сейчас над восстановлением облика здания работают реставраторы.

15

Петров двор, ныне Петродворец.

16

Греческий миф рассказывает, что Пандоре боги поручили хранить сосуд, в котором были собраны все несчастья, болезни и преступления. Открывать сосуд боги строго запретили. Но любопытная Пандора нарушила запрет, и с тех пор всякие беды преследуют род людской.

Мое удовольствие» (франц.).

18

Театр имени Пушкина.

19

Ныне улица Гоголя.

В.В. Соколовым, Д.К. Тетиным, Н.Н. Чебаковым и Н.П. Файдыш-Крандиевской. В настоящее время картина находится в Московском кремле.

21

Художников, которые изображают различные военные сцены, называют баталистами. Название произошло от французского слова «bataille» — сражение.

Архитекторы А. В. Васильев, Е. А. Левинсон.

23

Скульпторы В. В. Исаева и Р. К. Таурит.

24

Слова написаны ленинградской поэтессой, ветераном обороны Ленинграда Ольгой Берггольц.